



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Estrategias de la ficción en Borges. De la literatura al cine:  
Carlos Saura y Bernardo Bertolucci.

Autor/es

AITANA MATEOS GURRUCHAGA

Director/es

BERNARDO SÁNCHEZ SALAS

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2018-19



***Estrategias de la ficción en Borges. De la literatura al cine: Carlos Saura y Bernardo Bertolucci.***, de AITANA MATEOS GURRUCHAGA  
(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.  
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

TRABAJO FIN DE GRADO

**Estrategias de la ficción en Borges. De la literatura al cine: Carlos  
Saura y Bernardo Bertolucci**

**Strategies of fiction in Borges. From literature to cinema: Carlos  
Saura and Bernardo Bertolucci**

---

Autor

**Aitana Mateos Gurruchaga**

---

Tutor

**Bernardo Sánchez Salas**

---

Grado

**Lengua y Literatura Hispánica [603]**

---

**Facultad de Letras y de la Educación**

Año académico

**2018/19**



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA

## Resumen

La literatura y el cine conforman dos sistemas autónomos, sujetos a una serie de reglas y signos propios. Sin embargo, desde el nacimiento del cinematógrafo se han observado trasvases y préstamos entre ambos discursos, propiciando la creación de métodos para el estudio comparativo entre dichas áreas. Una de las vertientes de análisis es la adaptación fílmica de obras literarias, en la que nos centraremos en el siguiente trabajo, específicamente, en el trasvase de relatos breves. Jorge Luis Borges demostró a lo largo de su carrera literaria la existencia de un vínculo con el arte audiovisual, a través de su figura como espectador, crítico y guionista. Por otra parte, se generó una intensa proyección de sus obras y motivos en el mundo del cine. Por esto mismo, el objetivo principal que se fija en el siguiente estudio es la demostración de la interrelación entre la narrativa borgiana y el cinematógrafo, así como las dimensiones y peculiaridades de la misma. Como las transferencias se producen en las dos direcciones, por un lado, conviene tratar los trasvases de procedimientos particulares del cine en la producción cuentística del autor y, por otro lado, la conversión de dos de sus escritos de ficción al lenguaje cinematográfico. Las adaptaciones seleccionadas son *El Sur*, de Carlos Saura, que recrea el texto narrativo de nombre homónimo, y *La estrategia de la araña*, de Bernardo Bertolucci, basada en «Tema del traidor y del héroe». La metodología utilizada como guía para este estudio comparatista se ciñe a los conceptos de estructura, personajes, narrador, tiempo y espacio. El conjunto de los componentes considerados entre la literatura de Borges y el sistema cinematográfico, infiere una relación más intensa de lo que aparenta ser en un primer momento. Su actividad crítica sobre productos fílmicos supone un punto detonante para el desarrollo de su narrativa, en la que la adición de procedimientos del cine puede haber constituido una de las razones de su gran éxito. Las adaptaciones de sus relatos, llevadas a cabo por Saura y Bertolucci, plasman la poética y tópicos del autor argentino en la pantalla, pero se establecen como productos independientes, que no dejan de ser fieles a sus intereses y motivos personales. Estas conclusiones permiten contemplar el cine y la literatura ya no tanto como estructuras exentas de conexiones, sino todo lo contrario, invitan a considerar la existencia de un sistema mixto intermedio o un macrosistema global entre ambas, al menos en el vínculo con las creaciones borgianas.

## **Abstract**

Literature and cinema form two autonomous systems, subject to a series of rules and signs of their own. However, since the birth of the cinematographer there have been transfers and loans between both discourses, supporting the creation of methods for the comparative study between these areas. One of the aspects to analysed is the film adaptation of literary works, in which we will focus on the following work, specifically, the transfer of short stories. Throughout his literary career, Jorge Luis Borges demonstrated his strong link with audiovisual art, acting as a spectator, critic and scriptwriter. At the same time, an intense projection of his works and motifs in the world of cinema was developed. For this reason, the main objective set in the following study is the demonstration of the interrelationship between Borgian narrative and cinematography, as well as its dimensions and peculiarities. The transfers take place in two directions, on the one hand, we must analyze the transfers of particular procedures of the cinema in the story production of the author and, on the other hand, we must also analyze the conversion of two of his fictional writings to cinematographic language. The selected adaptations are Carlos Saura's *El Sur* (The South), which recreates the narrative text of the same name, and Bernardo Bertolucci's *La estrategia de la araña* (The Strategy of the Spider), based on "Tema del traidor y del héroe" (Theme of the Traitor and the Hero). The methodology used for this comparative study focuses on the concepts of structure, characters, narrator, time and space. The set of components considered between Borges' literature and the cinematographic system, shows us a more intense relationship than we could imagine. His critical activity on filmic products is a detonating point for the development of his narrative, adding film procedures to his works achieved greater success in his creative production. The adaptations of his stories, carried out by Saura and Bertolucci, capture the Argentine author's poetics and clichés on the screen, but they are not limited to copying the great Borges, so they innovate and are faithful to their interests and personal creations. These conclusions allow us to contemplate cinema and literature not as independent structures, we can understand these systems as intermediate mixtures or global macrosystems that revolve around Borges.

**Términos clave:** Borges, cine, literatura, ficción, adaptación.

**Keywords:** Borges, cinema, literatura, fiction, adaptation.

## Índice

1. Introducción .....	5
2. Objetivos .....	7
3. Marco teórico .....	7
4. Jorge Luis Borges y el cine .....	11
4.1. El autor literario frente a la gran pantalla.....	13
4.2. Crítica cinematográfica .....	15
4.3. Guiones fílmicos .....	17
4.4. La proyección de Borges en el cine.....	18
5. La narrativa borgiana y el cinematógrafo.....	20
5.1. Procedimientos del cine como estrategia creativa.....	21
6. Adaptaciones fílmicas de sus relatos breves .....	26
6.1. <i>El Sur</i> , de Carlos Saura .....	26
6.2. <i>La estrategia de la araña</i> , de Bernardo Bertolucci .....	35
7. Conclusiones .....	42
8. Referencias bibliográficas .....	45

## 1. Introducción

La reflexión sobre los préstamos entre las diversas artes es una práctica presente ya en la antigüedad grecolatina a partir del concepto de *mimesis*, que llevó a Platón y a Aristóteles a plantear teorías sobre los sentidos y las artes visuales y acústicas. Pero fue Horacio quien expuso una máxima detonante para posteriores estudios sobre la vinculación de las manifestaciones artísticas: *ut pictura poesis*, que resaltaba la existencia de similitudes entre pintura y poesía.

Con la llegada del cinematógrafo surgió un nuevo campo de análisis, ya que la relevancia de la herencia literaria en dicho formato incipiente no pasó inadvertida a los teóricos y comparatistas de la época, y supone un área de investigación todavía en búsqueda de una metodología cerrada y fundamentada sobre bases inamovibles.

El presente trabajo versará sobre las correspondencias entre la estrategia ficcional de Jorge Luis Borges y el cine. Sin embargo, ¿qué relevancia adquiere dicho proceso de influencias? ¿Qué aspectos demuestran y justifican la interrelación del autor argentino con el arte cinematográfico? ¿De qué manera su literatura asimila y plasma trámites del universo cinético-visual? ¿Cómo ha sido traducido el material literario borgiano por cineastas como Carlos Saura y Bernardo Bertolucci?

La complejidad del estudio pertinente es inapelable, pues en numerosas ocasiones se ha dudado de la validez de la comparación entre dos sistemas tan opuestos en primera instancia, debido a la disparidad entre las reglas y códigos por los que se rigen.

La literatura ha supuesto un pilar sólido para la evolución cinematográfica irrefutablemente, no obstante, en la actualidad el cine ha ascendido en cuanto a su proyección social y cultural, situándose en un estadio muy alto y pudiendo haber llegado a convertirse en el principal modelo de inspiración, saldando así esa deuda con el género escrito. Fuere como fuere, las interacciones entre un ámbito y otro son ineludibles, entonces, aunque aceptemos la autonomía de cada arte, diríamos que esta es relativa en cuanto a convergencias presentes en diversos aspectos. Por este motivo, suscita interés el análisis de los préstamos entre ambos formatos, ya no solo por la envergadura que ha alcanzado el cine en nuestro contexto contemporáneo, situación asimilada sin reparos, sino por la trascendencia que ya supuso en sus inicios. Borges desarrolló su actividad narrativa mientras el cine emergía y planteaba nuevas formas artísticas y representativas. Debido a la erudición de sus textos, ha sido arduamente

estudiada la presencia de temas, motivos y autores clásicos del cosmos poético universal en su estética literaria; sin embargo, la deuda de sus ficciones con el cinematógrafo y la presencia del literato en el mundo fílmico, constituye un campo de análisis embrionario, sustentando fundamentalmente por el trabajo realizado por Edgardo Cozarinsky [*Borges en /y/ sobre cine*, 1981], a quien otros autores no pueden evitar referenciar forzosamente, por su disposición como pionero en el estudio de esta vertiente y por la escasez de investigaciones directas sobre esta cuestión.

Por otro lado, la adaptación fílmica de textos literarios conlleva una serie de dificultades de transmisión y adecuación de elementos, teniendo en cuenta la necesidad del trasvase de significantes pertenecientes a un sistema puramente lingüístico hacia uno esencialmente visual. Al no ser homogéneos, se requiere un cambio de la perspectiva pragmática, incluyendo nuevas estrategias comunicativas. Por ejemplo, la multisequencialidad del cine permite mostrar en un fotograma un mayor número de detalles y hechos que en lo escrito, sujeto a unas reglas de organización temporal progresiva y secuencial, por lo que sería incapaz de expresar de forma tan diligente y condensada dicha información.

Así pues, en el presente trabajo, se pretenden esbozar los vínculos que Jorge Luis Borges estableció con el cine a través de sus distintas facetas, como espectador, crítico y guionista, y cómo el mundo filmográfico ha rescatado e incluido su figura. Además, se analizará cómo este arte visual secundó la elaboración de ciertas estrategias ficcionales en su narrativa. Finalmente, se efectuará el análisis de literatura a cine, sustentado en dos relatos breves del autor argentino Jorge Luis Borges y sus correspondientes versiones cinematográficas, que pretende fijar la mirada sobre el *qué* y el *cómo* se traslada, persiguiendo las razones y objetivos de los procesos constituyentes [Faro, 2006]. Para ello, adquirirán relevancia la estructura, los personajes, la figura del narrador y los conceptos de espacio y tiempo, primordiales a la hora de ejercer este tipo de estudio, pues condensan permutaciones evidentes y significativas [Sullá, 2001]. Generalmente, en las adaptaciones se tiende a la economía, en el caso de la novela, sin embargo, como el material con el que se va a trabajar es de índole cuentística, el proceso se desarrollará a la inversa, completando una trama más simple con añadidos y extensiones.



## 2. Objetivos

El objetivo principal del presente trabajo es demostrar la magnitud y los matices de las influencias recíprocas entre la estrategia ficcional de Jorge Luis Borges y el arte cinematográfico. Para ello se establecerán una serie de objetivos subyacentes. Primero, se pretende exponer el grado de compromiso de Borges con el cine y del cine con Borges, mediante la clasificación de las diversas vertientes vinculadas al cosmos fílmico en las que el escritor tuvo y tiene presencia. Una vez enmarcado el contexto de las interrelaciones, se procederá a probar el influjo del cine en su narrativa ficcional mediante el análisis de los procedimientos cinematográficos trasladados. Por último, se procurará revelar *qué* y *cómo* se manifiesta la materia borgiana en las adaptaciones filmográficas, y *qué* y *cómo* sufre transformaciones y modificaciones por parte de los cineastas; esta finalidad se perseguirá en la película *El Sur*, de Carlos Saura, y en *La estrategia de la araña*, de Bernardo Bertolucci.

## 3. Marco teórico

Para estudiar las técnicas ficcionales de un formato narrativo y su traspaso al cine, considero adecuado asentar unas bases teóricas sobre las características específicas de ambos lenguajes (literario y fílmico), pues como indicó Umberto Eco, son formas:

(...) distintas por la materia artística de que se sirven, por la relación de placer que se establece entre el producto estético y el consumidor, tanto a nivel psicológico como sociológico, y, por consiguiente, por todos esos elementos «gramaticales» y «sintácticos» que derivan de estos factores [Peña-Ardid, 2009: 155]

En primer lugar, hablaríamos de la contraposición entre la palabra, propia de la literatura, y la imagen, propia del cine. El lenguaje verbal es abstracto y fruto de una convención, se encuentra formado por un conjunto de signos arbitrarios dispuestos linealmente como elementos discretos. La imagen se crea mediante códigos analógicos, su estructura se rige según criterios espaciales y da lugar a significaciones determinadas, debido a su naturaleza mimético-representativa [Peña-Ardid, 2009: 156].

Por otro lado, la problemática en la representación de lo concreto y lo conceptual, aplicado a cada sistema, ha sido un tema arduamente debatido, vinculando el fotograma con lo específico y lo textual con lo abstracto, en cuanto a sus modos descriptivos. Siguiendo este principio se ha asignado a la imagen icónica la objetividad, frente a la subjetividad de la narración, debido a la dificultad que lo visual encuentra en la

transmisión del universo interno de los personajes, frente a la mayor facilidad de la palabra en cuanto a dicho objetivo [Peña, 2009].

Sobre la dicotomía entre el tiempo y el espacio, la literatura tendría su principio formador en el primero y el arte visual cinematográfico en el segundo. La narrativa no puede eludir el espacio, indispensable para la unión de la duración temporal de la historia y la del texto escrito. El cine encuentra más dificultades, pues la literalidad del espacio que muestra supone una ilusión creada en la recomposición tras el proceso de rodaje; además, el reflejo de la temporalidad se topa con más inconvenientes, al verse con la necesidad de expresarla conceptual y contextualmente.

Otra faceta a tener en cuenta es la condición monódica del relato escrito, que emplea únicamente el signo lingüístico, y polifónica de las creaciones fílmicas, en las que intervienen un mayor número de significantes (sonido, música, imagen en movimiento, lenguaje oral y escrito...).

Las conexiones entre literatura y cine son complejas y multidireccionales. No nos referimos a una actividad reciente, pues en los mismos comienzos del arte visual en movimiento, cuando se concebía como una simple atracción de feria, este recurrió a motivos, figuras y situaciones del melodrama o el folletín, formatos narrativos. Por ello, se ha considerado la gran deuda que el cinematógrafo tendría con la literatura, nutriéndose del bagaje técnico, temático y ficcional de la misma para desarrollar sus producciones, además de aprovechar su etiqueta de antigüedad y prestigio, como resultado de una extensa trayectoria y de la calidad vinculada a la numerosa nómina de autores, para dotar de seriedad y popularidad a este arte incipiente. Ya Sklovski pudo advertir la narratividad del cinematógrafo:

En general, el cine se desarrolla paralelamente a la literatura, es decir, opera con el mismo material semántico: la descripción o, mejor dicho, la representación de las acciones de los hombres, de su destino, de la naturaleza, y la propia elección del material cinematográfico está sustancialmente determinada por la literatura [Peña-Ardid, 2009: 66]

Como señala F. –J. Albersmeier [Peña-Ardid, 2009: 22], una división adecuada para las interacciones entre literatura y cine daría lugar al examen de tres fases o áreas, estableciendo la primera en el proceso de influencias del relato escrito a la representación cinematográfica, que ya hemos esbozado en el párrafo anterior, a la que

añadiríamos la adaptación y el trasvase de géneros, así como la propia noción de «género» y «autor». El segundo bloque tiene como punto de mira el influjo inverso, de cine a literatura, englobando cualquier material textual que incorpore este arte dinámico en su temática o en su dimensión estructural, o que emplee técnicas originarias del cinematógrafo (novelas, guiones, ensayos, críticas...). Por último, se estudiarían las aportaciones recíprocas de ambas artes, recopilando productos en los que se conjuguen los dos lenguajes.

De esta forma, surgieron los estudios comparatistas, cuestionados constantemente debido a una problemática esencial, la adecuación de los sistemas concernientes [Sullá, 2001]. Es así que los teóricos y entendidos del lenguaje comenzaron a realizar aportaciones que arrojaron nitidez y riqueza a esta vía de análisis. Los formalistas rusos otorgaron al cine la categoría de «lenguaje» y propusieron una perspectiva semántica para examinar los puntos de convergencia, a partir de signos y significados; una de las hipótesis más interesantes, propuesta por Eichenbaum, es la idea de que el lenguaje verbal y el de la gran pantalla siempre habrían manifestado una unión mutua. Sin embargo, fue Eisenstein quien expuso abiertamente la deuda que el cinematógrafo tiene con formas artísticas precedentes, especialmente con la literatura, y, siguiendo un recorrido inverso, se convirtió en un detector de métodos fílmicos en textos literarios (labor desarrollada posteriormente, y en mayor profundidad, por las teorías del *précinéma*). Los enfoques estructuralistas y semiológicos permitieron la aplicación de nuevos procedimientos a partir de los años sesenta y setenta, que desecharon un método basado en aspectos del lenguaje verbal y se centraron en las secuencias de los filmes, dirigiendo la mirada hacia sus relaciones sintagmáticas.

Uno de los criterios principales que se ha tomado a la hora de examinar las adaptaciones es la distancia existente con respecto a la obra de origen, es decir, el mayor o menor grado de fidelidad [Sullá, 2001]. Se trata de un prejuicio que no tiene en cuenta el arduo proceso de traslación y equiparación de componentes narrativos que, a veces, no encuentran un referente análogo en el nuevo sistema, tampoco tiene presente el que la película es una interpretación subjetiva dispuesta por cierto director o guionista y, sobre todo, elude la autonomía de cada obra, relegando la versión cinematográfica a una mera copia. El arte fílmico se ve obligado a utilizar una serie de técnicas que desembocan en pérdidas, adiciones o alteraciones del material originario. Normalmente, la faceta que se extravía con mayor asiduidad es el espíritu y estilo del autor del relato, mientras que el

contenido temático y la estructura suelen mantenerse, puede que con ciertas modificaciones.

Precisando en los estudios inherentes a la correlación entre Jorge Luis Borges y la dimensión cinematográfica, podemos afirmar que existe cierta discrepancia entre los autores en cuanto a los motivos que sustentan este vínculo. Como se ha indicado previamente, el libro *Borges en /y/ sobre cine*, de Edgardo Cozarinsky, inauguró el nexo Borges-cine y sentó las bases fundamentales sobre esta conexión. La obra se organiza en torno a una distinción simple: «Borges sobre cine» y «Cine sobre Borges»; dualidad que permite diferenciar claramente sus teorías, reseñas, críticas y guiones filmicos, de las adaptaciones de sus relatos y su presencia en revistas, documentales y largometrajes como referencia de autoridad y como personaje de ficción.

Diversas investigaciones evolucionaron a partir de la base creada en *Borges en /y/ sobre cine*, pero como he referido anteriormente, no todas coinciden en el carácter de la interrelación entre el autor argentino y el universo fílmico. En *El espectador corto de vista*, David Oubiña afirma que el enlace se produce desde un gran «malentendido» en los códigos que usaba el escritor cuando analizaba cine, pues afirma que sus intereses eran meramente literarios, por lo que no sabía apreciar la esencia cinematográfica en sí: «Lo que dice o hace allí puede ser banal o interesante (por lo general es interesante) aunque rara vez obedece a un trabajo auténtico sobre lo cinematográfico» [Oubiña, 2007: 140]. Luego recalca que el producto final de esta interacción dirigida por la «miopía» no carece de perfección. Parece que valora la calidad del resultado final, pero se opone a los métodos del proceso. Por otro lado, Jorge Zavaleta Balarezo, en *Borges y el cine: imáginería visual y estrategia creativa* (2010), desestima los argumentos de Oubiña, evidenciando que Borges tuvo que valorar el cine de forma elevada, pues si no hubiera sido inviable la equiparación con la literatura, de hecho, hubiera desechado cualquier tipo de influencia. Acepta el hecho de que las bases teóricas sobre nociones estrictamente filmográficas son escasas en el autor, pero esto no le impide disfrutar, comentar y nutrirse de los recursos que proporciona, incorporándolos en su literatura y, así, situando al cine en un nivel de equiparación y no de subordinación.

Otro escrito formidable, es *Borges va al cine* (2010), en el que Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié tuvieron en cuenta la recopilación de Cozarinsky y decidieron tratar el

asunto de influencias entre el literato de ficciones y el arte cinético-visual desde la perspectiva del contexto en el que Borges realizó sus aportaciones en este campo.

#### **4. Jorge Luis Borges y el cine**

La relación entre el escritor argentino, Jorge Luis Borges, y el cine es tan súbita y laberíntica como las tramas de sus creaciones narrativas. Sin embargo, sus ansias de conocimiento, de innovación y de renovación literaria admiten fuentes inspirativas de múltiples índoles, siempre que enriquezcan la capacidad sapiencial del autor; así lo manifiesta en *Otras inquisiciones*: «Mis amigos me dicen que los pensamientos de Pascal les sirven para pensar. Ciertamente no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento (...)» [Borges, 1952: 78]. Efectivamente, Borges, quien admite su fascinación por los clásicos y no deja de nombrar a grandes literatos de escala universal y pervivencia temporal, tales como Chesterton, Stevenson, Poe, Kafka y Macedonio Fernández, sitúa el cinematógrafo junto a la literatura, estableciendo un campo de interrelaciones y destacando, especialmente, ciertas películas y directores, tales como Josef von Sternberg.

Si tenemos en cuenta la premisa anterior, el contacto entre el autor y el cine es un hecho lógico, pues ambos evolucionan, prácticamente, en el mismo periodo. Borges nació el 24 de agosto de 1899, cuatro años después del lanzamiento del cinematógrafo por los hermanos Lumière (1895). Vivió el proceso de consolidación de este arte incipiente y novedoso, las transformaciones que elevaron las proyecciones de ferias y barracas a los círculos burgueses, sus vertiginosos cambios y modificaciones, como el paso del formato mudo al sonoro, etc. En este ambiente, el joven autor se unió a dicha vanguardia en sus primeros tiempos, a través del movimiento ultraísta; pero su vínculo con la industria fílmica no siempre se mantuvo en una misma línea, sino que sufrió giros, frustraciones y cambios de perspectiva fundamentados, esencialmente, en el trasvase de su producción poética hacia la prosística.

Jorge Zavaleta Balarezo recoge extractos del diario de Adolfo Bioy Casares, autor de *La invención de Morel* (1940) e íntimo amigo de Borges, que reflejan la participación activa y crítica del argentino respecto a cuestiones cinematográficas [Zavaleta, 2010].

Podemos distinguir tres vertientes en las que Jorge Luis Borges recibe, trata e influye en el mundo cinematográfico. En primer lugar, destacaríamos su lugar como devoto y

concurrente espectador, que llegó a ser uno de los fundadores del primer Cine Club de Buenos Aires (1929). Además, asistía asiduamente a las salas de cine, a veces, más de un día por semana, incluso cuando se quedó ciego continuó siendo fiel a este hábito, disfrutando, en este caso, de los diálogos y la música de los largometrajes. Es interesante la anotación del diario de Bioy Casares ( fechada el 23 de diciembre de 1954) en la que el creador de ficciones se percata de su pérdida de visión al no ser capaz de distinguir la imagen de la pantalla del cinematógrafo, percibiendo y asociando el comienzo de su enfermedad ocular con el arte cinético-visual [Oubiña, 2007]. Desgraciadamente, más adelante, su ceguera le impedirá disfrutar y opinar sobre el cine moderno de mitad del siglo XX, comprendido por movimientos como el neorrealismo (Italia) y la *nouvelle vague* (Francia).

En segundo lugar, resulta determinante su faceta como crítico fílmico contenida, en su mayor parte, en reseñas y textos publicados en la revista *Sur* (1931-1992). Hay que resaltar que jamás dominó la información sobre las características escénicas y técnicas de las películas ni fue experto en cuestiones inherentes al lenguaje cinematográfico; su estrategia apreciativa se basaba en «leer» cine, es decir, opinaba siguiendo patrones narrativos y ficcionales.

En tercer lugar, ubicaríamos su iniciativa y posterior desilusión a la hora de confeccionar guiones. Y, por último, su marcado influjo y presencia en el universo fílmico, huella de un autor que pervive en la actualidad.

Basándonos en su modo de observar las historias en la pantalla, ¿qué significa el cine para Borges? Laura Utrera resume de forma efectiva el proceso y objetivo que, según el prosista, debe perseguir todo filme: « (...) el cine pone en escena una secuencia de acontecimientos por los que se mostrará la reacción de un cuerpo ante un destino adverso» [2010: 3]. Un concepto primordial que se desprende de esta afirmación es la idea de «destino», como finalidad de cualquier argumento narrativo y, por ende, también cinematográfico; factor detonante para la ejecución de suposiciones e hipótesis resolutorias a cargo del lector o espectador. Así pues, el objeto fílmico se rige por las mismas normas que los relatos en su dimensión como «biógrafo», en cuanto a «escritura de la vida», y como «cinematógrafo», en cuanto a «escritura del movimiento» [del Carril, 1997: 381].

Por lo tanto, el escritor/espectador que nos concierne es consciente del papel relevante de la literatura y de su presencia en los formatos fílmicos, puede que este descubrimiento fuera detonante para dar rienda a su interés por el cine. Es importante tener en cuenta esta situación, ya que, prácticamente, todas sus aportaciones referentes a este arte se basan en la depuración y adaptación de sus componentes y directrices a los preceptos narrativo-ficcionales.

#### **4.1. El autor literario frente a la gran pantalla**

Jorge Luis Borges, en su faceta de espectador cinematográfico, se nutre de las proyecciones que «vislumbra» en la pantalla absorbiendo lo que más le interesa, con miras a su aplicación literaria; es decir, es consciente del nexo entre las dos artes, pero subordina las creaciones cinético-visuales a las segundas, dejando patente la primacía y autoridad que estas suponían para él. Hay dos vertientes a través de las cuales manifiesta dichas inquietudes e influencias (al margen de su actividad como crítico, por tratarse de algo ya estrictamente profesional, subordinado a una revista): por un lado, confecciona teorías narrativas teniendo en cuenta atributos pertenecientes al cine y, por otro, reconoce abiertamente la inspiración que suscita en él, sobre todo, al pensar en ciertos directores y filmes. Podemos afirmar que, de cierta manera, ejerció una labor como «cronista de su tiempo», pues el fenómeno fílmico era un tema de actualidad cultural y social; además, acudía a ver las grandes películas de éxito, recolectoras de personas y presentes en la mente de sus coetáneos.

En sus textos ensayísticos recopilados en *Discusiones* (1932) reflexiona sobre temas filosóficos y existenciales, utilizando como fundamento la producción escrita universal. Hallamos, al menos, dos apartados con una posible derivación hacia el ámbito cinematográfico. En *La postulación de la realidad*, expone una hipótesis: « (...) la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad» [Borges, 1932: 30]. Por lo tanto, nuestra propia naturaleza tiende a simplificar procesos expositivos extensos mediante una técnica de selección, prácticamente, inconsciente. Así, en la visualización de un largometraje serán significativos para el espectador y retendrá con mayor soltura los momentos más intensos y susceptibles de causar interés. Presenta varios métodos para lograr dicha

finalidad, entre los cuales se encuentra la «invención circunstancial», propia de diversas novelas prosísticas y de la «novela cinematográfica» de Sternberg [Borges, 1932].

En *El arte narrativo y la magia* desdobra el tratamiento de la causalidad como ejercicio de desarrollo «natural», en la «novela de caracteres», con una sucesión de hechos asimilables en el plano real, y como desarrollo «mágico», en la «novela de continuas vicisitudes», que incluye la «novela espectacular» de Hollywood, regida por la «primitiva claridad de la magia» [Borges, 1932]. El cine es capaz de proyectar dicha causalidad, pues tiene el poder de crear una percepción de realidad en el público, o de irrealidad si este es su propósito, pero siempre siendo consciente de la naturaleza artificial por la que se rige [Brescia, 2010: 158].

Como ya se ha detallado previamente, el cine progresa y se beneficia de las aportaciones de otras artes, ya no solo escritas, sino también pictóricas, musicales, dramáticas, etc. Borges no es desconocedor de estos «préstamos» y alaba su estrategia para dar a luz un nuevo sistema que, englobando componentes de existencia previa, consigue cautivar a una gran multitud de personas. Además, destaca rasgos específicos que valora en este arte, como la transmisión de apariencias, de las que infiere una realidad mayor: la incomunicación en que estaban sumidas las «Américas» y la fuerza del cinematógrafo como solución ante este problema [Cozarinsky, 2002]. También le sedujo el tratamiento temporal que el cine era capaz de lograr de forma física, retornable o superpuesta, técnicas imposibles de ejecutar sobre el papel escrito de la misma manera.

Su veneración por el cinematógrafo adquiere tal envergadura, que llega a decir que este suple ciertas necesidades del alma: «lo melodramático y lo épico» [James Woodall, 1998: 149]; al mismo tiempo que descubre y apoya la conformación de géneros dentro del repertorio hollywoodiense. Según el autor, una vez que la literatura deshecha la épica, la disciplina fílmica la integra mediante géneros como el *western* y las películas de *gangsters*; tal como expresó en cierta entrevista, dignos motivos de su continua presencia en las salas de cine:

Quando fui a París, sentí que deseaba escandalizar a la gente, y cuando me preguntaron—sabían que me interesaba el cine, o que me había interesado, porque apenas si veo ahora—y me preguntaron “¿Qué clase de películas le gustan?”, yo dije ingenuamente: “Las que más disfruto son los *westerns*” [Zavaleta, 2010: 111]



Puede que la predilección por dichos formatos fílmicos provenga de su pasión por la epopeya clásica y que se manifieste a través de sus ficciones de carácter policiaco.

Según Pablo A. J. Brescia (1995), el director y fundador de las películas de *gangsters*, Josep von Sternberg, podría situarse en la línea de precursores que influyeron en la actividad creativa borgiana, pues es de sobra conocida la admiración que sentía por sus producciones, especialmente, por la potencia plasmada en la conformación de personajes, ambientes y situaciones escénicas en cintas como *Underworld* (1927), *The Last Command* (1928) o *The Blue Angel* (1930). A su vez, elogió a los formalistas rusos, particularmente, la propuesta de montaje emitida por Serguéi Eisenstein y declinó el arte cinematográfico soviético y francés.

#### **4.2. Crítica cinematográfica**

La crítica fílmica de Borges engloba una considerable variedad de comentarios personales y reseñas de películas. Aunque no ha recibido la notoriedad que, según diversos estudiosos, merece en esta área de juicios apreciativos, practicó el género crítico durante toda su producción, convirtiéndose en el único que se mantuvo consecutivamente (recordemos que en el tránsito de 1920 a 1930 fluctuó entre poesía y prosa hasta, finalmente, dedicarse a la segunda). Una de las primeras impresiones que se extraen de la lectura de sus textos críticos es el tono sarcástico, directo y, en ocasiones, mordaz del argentino, característica de su personalidad también observable en las diversas entrevistas que ofreció a los medios de comunicación; Bioy Casares pudo escuchar a un joven en una librería del Boulevard Saint-Michel que expresó con acierto las reacciones que solía originar el autor en el público: «Las opiniones de Borges me enojan dos veces. La primera, cuando las encuentro arbitrarias. La segunda, cuando las encuentro justas» [Cozarinsky, 1981: 7].

La estética literaria continúa actuando como referencia a la hora de emitir sus juicios sobre cine, así, enfoca su visión en la adecuada conformación del montaje de las imágenes, como única vía para llegar a la «armonía narrativa» dentro del filme. También le impresionan los procedimientos cinematográficos pertinentes en cuanto al planteamiento de circunstancias y a la ilusión de realidad, al margen del género; en cuanto a este último concepto, el escritor pide verosimilitud, derivada de un pacto con el espectador en el que ambos son conscientes de su artificialidad, punto desde el que se

parte para conseguir una «realidad alucinatoria» [Cozarinsky, 1981]. Rodríguez Monegal encasilla a Borges dentro de la «crítica de los practicantes», que sirve de mediación e inspiración para preparar su posterior obra ficcional [Woodall, 1998].

El procedimiento que sigue al realizar una reseña se basa en mostrar las razones por las que le ha gustado o disgustado cierta película, a través de comparaciones con otros productos audiovisuales del mismo director, país o época. No suele centrarse en el elenco de actores, exceptuando quizás a su aclamada musa Greta Garbo. Tampoco escribe partiendo de nociones técnicas, eventualmente efectúa alguna apreciación sobre la fotografía del largometraje y, en contadas ocasiones, se remite a la escenografía [Sheridan, 1975].

Su participación más activa en cuanto a la crítica cinematográfica se produjo en la revista de publicación trimestral *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, que no dudó en ofrecer el puesto al autor tras conocerlo en 1925, cuando trabajaba para *Prisma* y *Proa* bajo el mando de Ricardo Güiraldes. Redactó dieciséis reseñas de películas entre 1931 y 1944, desarrollándose en un ámbito que no era el propio hasta el momento, pero detonante para su paso de la poesía a los relatos de ficción. Igualmente, pudo conocer a Adolfo Bioy Casares, con quien forjaría una gran amistad y realizaría colaboraciones posteriores. Sus reflexiones sobre la materia cinematográfica gozaban de gran libertad, ya que era un tipo de crítica incipiente, sin unas directrices establecidas de forma clara. Sentía predilección por el cine de Hollywood (aunque, en cierta ocasión, le reprocha la invariabilidad de argumentos), nombrando reiteradamente a Josep von Sternberg, y a otros directores como Buster Keaton, King Vidor y Alfred Hitchcock.

En el número de invierno de 1931 expone francamente su aversión por el cine alemán, soviético y francés, a propósito del filme *El asesino Karamazoff* (*Der Mörder Dimitri Karamasoff*, Ozep, 1931).

A su vez, comenta la irrealidad que transmite *City Lights* (Chaplin, 1931) e incluso juzga la falsedad de la escenografía de *Marruecos* (*Morocco*, Sternberg, 1930). También le interesó la problemática del tiempo real y el cinematográfico [Borges, 1936] y la continuidad en la sucesión de los hechos [Borges, 1937].

Uno de los escritos más conocidos es «Un film abrumador», donde plasma la fascinación que sintió ante *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Welles, 1941),

especialmente, por la multiplicidad de los fragmentos a través de los cuales conocemos a Charles Foster Kane, exentos de orden cronológico [Borges, 1941].

Independientemente de *Sur*, redactó breves notas sobre largometrajes concretos para la revista *Selección* [Cozarinsky, 2002], sobre: *Congo* (*Kongo*, Cowen, 1932), *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, DeMille, 1932) y *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933), entre otras; y colaboró con la revista *Crítica* (hasta 1935) y *El Hogar*.

### 4.3. Guiones fílmicos

A partir de los años cuarenta comenzó a consolidarse el cine argentino, con directores como Leopoldo Torres Ríos, Mario Soffici y Lucas Demare y el afianzamiento de grandes productoras y estudios como «Argentina Sono Film», surgida en 1933, y «Lumiton», en 1931 [Dámaso, 2012]; en 1946, este arte quedó subordinado a los designios del Estado, durante el gobierno peronista. Dentro de dicho contexto, un Borges deseoso de participar en la confección de guiones ve frustrados sus esfuerzos con composiciones que no llegaron a ver la luz en su momento [Dámaso, 2012], como *Suburbio*, que ideó junto a Ulyses Petit de Murat, y los proyectos en colaboración con Bioy Casares: *Pago Chico* [Momplet, 1943], basada en la obra de Roberto Payró; *Hombre de la esquina rosada* (1948), uno de los primeros relatos de Borges y, finalmente, adaptado al cine en 1962, por René Múgica; *Los orilleros* (1949) y *El paraíso de los creyentes* (1950).

Sin embargo, en el periodo de los cincuenta a los sesenta la expresión literaria y la narrativa cinematográfica se aproximan, debido a la introducción de una «visión crítica» y a la «ruptura estética» en ambas disciplinas artísticas, lo que dio lugar a un entorno adecuado para la incursión del prosista argentino en el universo cinético-sonoro [Dámaso, 2012]. Su primer guión puesto en escena, *Días de odio* (1954), fue dirigido por Leopoldo Torre Nilsson, quien estimó oportuna la adaptación del cuento «Emma Zunz»; aunque el resultado del trasvase no satisfizo completamente a Borges.

Con la ayuda de Bioy Casares y la guía del cineasta Hugo Santiago, participó en el guión de dos filmaciones: *Invasión* (1969) y *Los otros* (*Les autres*, 1974). Respecto al primer producto, consiguieron presentar un género nuevo, según comentó el literato en diversas ocasiones, combinando la ciencia-ficción con los tópicos borgianos [Woodall,

1998]. Como era esperable, el autor se sentía obligado a mostrar sus preferencias, por lo que insistió en la búsqueda de lo «épico» y la transmisión de autenticidad ilusoria [Sorrentino, 1972]. Sin duda, la mayor innovación detectable en el filme es la secuencia final, insertada tras la palabra «Fin», en la que se superponen imágenes para lograr un efecto de multiplicación de los sujetos [Cozarinsky, 2002]. En el segundo caso, el enfoque narrativo predomina sobre el cinematográfico, en detrimento del beneficio del espectador; situación esbozada acertadamente por Cozarinsky: « (...) rehúsa al espectador todo goce que no sea el de participar en una aventura intelectual, cuyos lúcidos placeres exigen renunciar a todo placer más fácil» [2002: 126].

En cuanto a los proyectos entre Bioy y Borges, *Los orilleros*, cuya esencia se cierne entorno a un «criollismo nostálgico», y *El paraíso de los creyentes*, perteneciente al cine negro, no tuvieron más opción que ver su publicación en papel [Navascués, 1997]. El primero refleja el ocaso del siglo XIX, el segundo se ubica dentro de la realidad imperante en el momento de escritura. El tema de la busca rige ambas creaciones, desencadenando un proceso infinito o un desenlace nefasto; además, reflejan la atracción que sentían por el cine de Sternberg y Lubitsch. Una trama bien confeccionada y atrayente era de primacía absoluta para ambos, sin embargo, fueron conscientes de la desoladora necesidad de lo mecánico en el desarrollo de un filme [Cozarinsky, 2002]. Jorge Luis Borges sintió indignación ante la negativa del trasvase a la gran pantalla, pues estaba convencido de que el motivo era una discriminación ante su procedencia literaria: « (...) porque, sinceramente, yo creo que es de lo mejor que hemos hecho, y creo además que serían muy, muy entretenidos para el espectador» [Borges, 1975: 81].

Tanto Bioy Casares como Santiago Hugo tuvieron puntos de vista distintos a los de Borges durante las colaboraciones cinematográficas, sobre todo, por el predominio de la estética narrativa en las aportaciones del autor. David Oubiña localiza la divergencia entre los escritores-guionistas: « (...) mientras que a Borges le interesa qué puede hacer un escritor *con* el cine, a Bioy le preocupa qué debe hacer un escritor *por* el cine» [2007: 143].

#### **4.4. La proyección de Borges en el cine**

Conviene introducir el apartado con una cita de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz»: «La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo

para todos (...), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» [Borges, 1949: 561]. Extrapolando el mensaje hacia los textos borgianos, podemos afirmar que su repercusión a escala mundial no pasó inadvertida a críticos y directores cinematográficos. De hecho, su presencia en este campo es tan copiosa que sería imposible registrar todas y cada una de las citas e influencias.

En los años sesenta, aparecieron en Francia las primeras revistas dedicadas estrictamente al cine: *Cahiers du Cinéma* (1951), *Positif* (1952) y *Présence du Cinéma* (1959). Por otro lado, la instauración de la *nouvelle vague* repercutió en la crítica exterior: muchos individuos formados en *Cahiers* se convirtieron en directores de renombre, la figura del «creador de cine» se elevó, al igual que se idealizó el trabajo de la crítica que comprende esta área; así, evolucionaron revistas como *Movie*, en Inglaterra, o *Cinema & Film*, en Roma. El nombre de Jorge Luis Borges comenzó a constar en artículo tras artículo, posicionándose como la primera referencia al autor un escrito de Paul-Louis Thirard publicado en *Positif* (1955). En *Présence*, Lourcelles encabezó el descubrimiento del nexo entre Borges y Josef von Sternberg [Cozarinsky, 2002].

Los tópicos y la esencia del argentino fueron introducidos en gran número de filmaciones, ocupando especial relevancia *L'Année Dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) y *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1961). En relación a la película de Resnais, Robert Benayoun dice hallar coincidencias con «El jardín de senderos que se bifurcan» [Borges, 1941], en la multiplicidad de tiempos, y con «La escritura del dios» [Borges, 1949], por una frase puesta en boca de la protagonista. En el filme de Rivette, se muestra en la primera escena el libro *Otras inquisiciones*, sobre la mesa de la heroína. El director admitió no haber leído a Borges, la presencia del ejemplar se debió a una sugerencia de su ayudante, Suzanne Schiffman. Otros largometrajes en los que se establecen vínculos con el literato son [Cozarinsky, 2002]: *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), *Toute la mémoire du monde* (Alain Resnais, 1956), *Les carabiniers* (1963) y *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard, y *Der Name der Rose* (Jean-Jacques Annaud, 1986).

Además, se han grabado documentales sobre su vida y actividad literaria, como *Borges* (Luis Ángel Bellalba, 1966), *Borges and I* (David Wheatley, 1983) o *El memorioso: Jorge Luis Borges* (Frank Janney, 1983); y se ha recreado su figura como personaje de

ficción en *Un amor de Borges* (Javier Torre, 1999) y *El amor y el espanto* (Juan Carlos Desanzo, 2000).

Actualmente, la huella del productor de ficciones sigue vigente y supone un recurso prolífico y prestigioso para cineastas y demás artistas. Por ejemplo, el director de éxitos fílmicos como *Inception* (2010) e *Interstellar* (2014), Christopher Nolan, reconoce el punto central que ocupan Borges y su universo en la confección de sus creaciones, interesándole particularmente la idea del tiempo cíclico, la memoria y, en esencia, lo onírico [Zavaleta, 2016].

## **5. La narrativa borgiana y el cinematógrafo**

No podríamos concebir la producción cuentística borgiana sin tener en cuenta su participación en la revista *Sur* y, por ende, sus teorías y críticas en torno al lenguaje cinematográfico. Las ficciones se sitúan en un preeminente estadio de interés en cuanto a las transferencias fílmicas, pues constituyen un lienzo literario mostrativo de las permutaciones y la puesta en práctica de las mismas.

En la década de 1930, Borges redirige su ocupación como escritor lírico, enfocando su mirada hacia el mundo de la prosa. En 1933, inició su actividad como «anti-narrador» del relato breve con «Hombre de la esquina rosada», lanzado al público por la revista *Crítica* con el título «Hombre de las orillas» [Woodall, 1998].

Aunque el contenido era de gran importancia para Borges, la forma se sitúa entre sus primeras preocupaciones y es la vía principal a través de la cual se mostrarán los préstamos del arte cinematográfico.

Cuestiones como el tiempo y el espacio, la vastedad del universo y de la eternidad, serán reflejadas, en numerosas ocasiones, con la ayuda del modelo fílmico. Observó el entretenimiento y la favorable recepción del público ante las películas en las salas de cine y no dudó en incorporarlo a sus fuentes<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Partiendo de esta base, sorprende la problemática de las adaptaciones de sus relatos al cine, ante las que Borges sintió tanta decepción. Quizás la dificultad resida en los mismos fundamentos de ambos lenguajes, la expresión verbal y la visual, y como matizó Jean-Luc Godard: « (...) el cine carece de toda capacidad de abstracción literaria o filosófica y solo puede alcanzar una dimensión reflexiva cuando no se

Por las mencionadas razones y por el centro neurálgico que constituye esta interrelación en *Ficciones* (1944) y, especialmente, en *Artificios*, que contiene los cuentos objeto de estudio en el siguiente trabajo, adquiere valor el destacar diferentes procedimientos cinematográficos que sirvieron de estrategia ficcional al consigne literato. De esta manera, se verá confirmada la afirmación de Jean-Luc Godard: «Los escritores siempre tuvieron la ambición de hacer cine sobre la página en blanco: de disponer todos los elementos, y dejar que el pensamiento circule del uno al otro» [Cozarinsky, 2002: 9].

### **5.1. Procedimientos del cine como estrategia creativa**

En un artículo del profesor universitario F. Morales Lomas, se formulan los principios elementales que rigen la narrativa borgiana, entre los que encontramos la «libertad creativa», la finalidad lúdica, el propósito de «conmover» e «impresionar al lector», la implantación de unas «expectativas» que generen «asombro» y el tratamiento impoluto y majestuoso de la lengua [2009: 186]; objetivos que, adaptados, podrían conformar la base del lenguaje cinematográfico. Pero, ¿qué técnicas inherentes al cine rescata Borges con miras a una aplicación estratégica en sus ficciones narrativas?

Sería posible plantear una primera analogía entre la representación de la realidad a través del objetivo de la cámara fílmica y la escritura sobre el papel como soporte físico. Ambos actúan como medios para transmitir una serie de visualizaciones, más precisas en el caso de las grabaciones cinematográficas, las cuales, tal como expresa Cozarinsky citando a Stevenson, aspiran a quedar fijadas en «el ojo de la mente» [2002].

La economía narrativa, propia del cine, también interesa a Borges. Sin esta concepción creativa no podríamos concebir sus ficciones, en las que opta por una forma cuentística reducida frente a la extensión de la novela. Le interesa la simplificación, es decir, la transmisión de lo concreto y significativo, sin detenerse en nimiedades que invalidarían o difuminarían el mensaje realmente importante [Brescia, 2010]. Zavaleta aprecia esta búsqueda de la síntesis en su proceder estético:

El diseño de las “escenas” es un punto básico. Apenas la mención de un elemento, un adjetivo, una breve descripción. Elegir una situación supone adaptarla. Borges, ahora

---

avergüenza de su materialidad audiovisual sino; al contrario, cuando profundiza su experiencia de lo concreto» [Oubiña, 2007: 147-148].

con la influencia admitida del cine, se preocupa—se esmera—por narrarnos episodios concretos, casi matemáticos [2010: 120]

Si bien, el ámbito fílmico encuentra menos inconvenientes en cuanto a la sintaxis discursiva, ya que no maneja ni requiere la misma envergadura de conectores textuales que la expresión escrita [Servelli, 2002-2003], Borges toma nota de ciertas claves, como la fragmentación y omisión de hechos y sucesos, evocados de forma implícita. Su método consiste en la sucesión restringida de escenas que contienen una realidad más amplia.

Para conseguir esta meta, recurre a las producciones de uno de sus cineastas predilectos, Sternberg, a partir de las cuales consigue adaptar técnicas que aportan ligereza y dinamicidad de significados. Una de ellas es la sinécdoque, que el arte visual ejerce mostrando una parte del todo, mientras que en el verbal se ejecuta nombrando una parte del conjunto [Dámaso, 2012]. También se ayuda de la elipsis, la metonimia, la fragmentación y la aparente discontinuidad de los elementos y de la selección rigurosa, respaldada por la «ruptura y el hiato» [Molloy, 1999].

Otra figura que emplea es la «enumeración heteróclita» [Molloy, 1999], basándose en su proyección cinética y no tanto en su condición como elemento poético. Aspira a crear una discontinuidad de conceptos-imágenes que recorran dinámicamente la mente del lector-espectador y que sean la parte visible de un cosmos encubierto: « (...) se trata, siempre, de una operación doble, que dice para señalar lo tácito, donde el hiato importa tanto como los hitos que delimitan su extensión. Decir lo indecible es su propósito» [Cozarinsky, 2002: 21]. En numerosas ocasiones, las enumeraciones parecen prorrogarse en una serie infinita de términos arbitrarios e incongruentes, en los que el receptor puede perder el hilo o meta final si no les dedica la atención necesaria. Este procedimiento, en su evolución, puede llevar a la yuxtaposición y a la coordinación de unidades sintácticas mayores. Ejemplo representativo, digno de mención, es el siguiente extracto de «El Aleph»:

(...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mi vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo [Borges, 1974: 626]



Sin duda, la intención última queda bastante clara: «La enumeración llama a las imágenes, y estas constituyen una evocación permanente» [Zavaleta, 2010: 120]. De este fragmento inferimos una característica capital, la plasticidad de sus relatos, sobre todo notable en los del primer periodo. La recreación de la ilustración cinematográfica en literatura implica un intento de traslación de la «simultaneidad» de la primera, en declive de la «secuencialidad» de la segunda [Brescia, 2010]. No sucumbe a la descripción adjetival íntima ni a la caracterización de personajes, sino que dispone situaciones o acciones, a modo de escenas que se insertan en la memoria [Cozarinsky, 2002]; de hecho, en el cénit de la concatenación cine-narrativa, se observan secciones de cuentos narradas en forma de guión. Este rasgo se introduce en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*: «Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar» [Borges, 1974: 291]. Así pues, se dirige en primera instancia a lo sensorial (cine) para, luego, revelar un conocimiento intelectual más complejo (literatura).

En los relatos de Borges, el planteamiento del argumento prevalece frente a otros mecanismos, como la descripción de personajes, de los que proporciona rasgos psicológicos internos con el manejo de las piezas externas [Ferreira, 1991]. Inspira la formación de los sujetos ficticios en la atmósfera cruel e implacable de los *westerns*, introduciendo caracteres «disfrazados, caricaturales, irreales» [Morales, 2009: 214]; dichos sujetos actúan como «actantes», simples ejecutores de la acción [Molloy, 1999]. Muchos de ellos no se exhiben directamente, sino a través de máscaras y encubrimientos, como personalidades fingidas o mutables.

Estructura sus escritos ficcionales en torno a los conceptos, tan presentes en el ámbito cinematográfico, de *circunstancia* y *destino*, aplicando estrategias creativas generales que promueven el falseamiento y la intriga: « (...) el suspenso, la sorpresa, la transferencia de culpa y la narrativa policiaca» [Zavala, 2016: 72]. Para el argentino, una historia, tanto en una película como en un texto literario, procede por dos vías: una genérica e incuestionable y otra camuflada, solo sacada a la luz en el desenlace, causando un asombro pasmoso.

De este modo, hallamos diversas fórmulas de la narrativa cinematográfica que se guían por el «arte de la magia». Una de ellas es el «inicio clásico» [Zavala, 2016], que transita

de lo general a lo específico, sirviéndose de recursos como la «catáfora explícita» (preanunciando los consiguientes sucesos), la «intriga de predestinación» (desvelando el final en el mismo comienzo) y el «suspense narrativo» (con la confesión del narrador al receptor de un dato que los personajes ignoran). El «final clásico» es imprevisto y anafórico, pues exterioriza la verdad que ha permanecido oculta durante toda la trama, dotándola de un nuevo sentido. La amalgama del «inicio clásico» y el «inicio moderno» da pie al «inicio posmoderno», planteando la resolución de las incógnitas junto con la configuración de otras inéditas. El «final posmoderno» juega con el lector presentándole variadas soluciones paralelas, en un intento irónico e intertextual. Este conjunto de prácticas son potenciadoras de la naturaleza dramática de sus creaciones.

La condición épica que impregna sus textos fantásticos hace referencia a los géneros de Hollywood (*westerns* y películas de *gangsters*) y concuerda convenientemente con su búsqueda de caracterización basada en las actuaciones [Brescia, 1995].

La fragmentación de una escena y la forma de mostrar detalles concretos en el cine, gracias a los distintos encuadres y planos, fascinan a Borges, quien pretende desplazar esta técnica imponiendo un «contraste» entre la exposición de lo visual y lo intelectual, decantándose por lo ilustrativo en primera instancia o reflejando lo reflexivo por medio de la plasticidad<sup>2</sup> [Keizman, 2011]. Recurre a la composición de planos que observa en las películas, situando siempre el arte de Sternberg como referencia ineludible, enlazados mediante movimientos de «cámara». Volviendo al «inicio clásico», se basa en la intercalación de un «plano general» o contextual, que ofrece una panorámica de los elementos que componen el entorno, y un «primer plano» o *close-up*, que resalta un detalle significativo y no apreciable en el plano general; esta construcción se genera alrededor de las nociones de «tiempo» y «espacio» [Zavala, 2016]. Tanto en las enumeraciones como en las descripciones, cada palabra enfoca el «objetivo» sobre una existencia determinada, que en su unión con el resto del conjunto logra la verosimilitud deseada por el escritor; además, serían comparables al «plano secuencia» del cine, realizando una toma con continuidad, sin cortes, pues el desplazamiento entre los términos enumerados suele prolongarse de manera sobresaliente, induciendo al lector a

---

<sup>2</sup> Materializa concepciones abstractas y metafísicas en figuras tangibles, como el «laberinto» o el «Aleph» [Keizman, 2011].

no apartar la mirada hasta toparse con el punto final. La siguiente cita de «El milagro secreto» reúne y condensa la superposición de planos de las producciones fílmicas:

Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienes de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final. El universo físico se detuvo. Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro [Borges, 1974: 512]

Sin embargo, sin la fuerza de cohesión del montaje, la mayor parte de las técnicas tratadas hasta el momento no serían posibles. Descubrió un procedimiento que le permitía superar la sintaxis verbal y aplicar la cinematográfica, proporcionándole un nexo de unión adecuado y paralelo a la naturaleza plástica de sus ficciones inaugurales [Cozarinsky, 2002]. Carlos Dámaso explica la gran influencia que significó en el entrettejimiento de las escenas individuales:

El montaje paralelo y el montaje de atracción usados por el lenguaje del cine son fundamentales para su poética narrativa. Por lo tanto la relación de continuidad y discontinuidad, como la posibilidad de reducir la vida de un hombre “a dos o tres escenas” que el montaje establece en el cine van a ser abordados por Borges en algunos de sus ensayos y relatos de ficción [2012: 2]

Gracias al montaje puede llevar a cabo experimentos pertinentes al tiempo de la narración, como el *flash-back* o analepsis y la multiplicidad temporal. Para dirigirse hacia el pasado ubica momentos delimitados, cuya rememoración sea trascendente para el desarrollo de la historia, y los introduce con verbos pretéritos, desde la memoria de un personaje [Zavaleta, 2010].

Hecho curioso el del surgimiento del nombrado método constructivo, ideado por D. W. Griffith [Ferreira, 1991], bajo la presencia e influencia de la literatura y, más tarde, redirigido por Borges de la pantalla al texto.

Realmente, el factor que subyace tras estas prácticas es el movimiento, fuerza cinética que alimenta al cinematógrafo y a los cuentos ficcionales de Borges. Puede que la velocidad que transmite al recorrer las listas de conceptos, dispuestos discontinuamente, provenga del «cine mudo y clásico de Hollywood» [Brescia, 1995: 156]. Hasta tal punto

llega su interés y perfeccionismo que su propósito es que las estrategias que extrae del arte fílmico consigan crear en el lector un efecto similar que en el espectador.

## **6. Adaptaciones fílmicas de sus relatos breves**

La adaptación cinematográfica de obras literarias concretas implica un proceso opuesto al comentado en el apartado anterior, en cuanto a estrategias de trasposición; además, impera la subjetividad del adaptador, quien decide *qué* y *cómo* mostrar una historia, o hasta qué punto desea plasmarla con fidelidad a la original o alejándose de la materia prima.

El estudio de películas compuestas a partir de un sustrato literario conforma un campo bastante amplio, por ello, la elección previa de los rasgos de focalización es necesaria para la correcta evolución de la tarea. En este caso, se han seleccionado los cuentos de Jorge Luis Borges, «El Sur» y «Tema del traidor y del héroe», y sus correspondientes adaptaciones, *El Sur*, de Carlos Saura, y *La estrategia de la araña*, de Bernardo Bertolucci. Asimismo, los puntos sustanciales para el análisis serán: la estructura de la trama, el narrador, los personajes, el tiempo y el espacio. Debido a la magnitud que podría abarcar dicha labor, se destacarán los aspectos más relevantes en cada cuestión.

### **6.1. *El Sur*, de Carlos Saura**

La película *El Sur* (1991)<sup>3</sup>, dirigida por Carlos Saura<sup>4</sup>, formó parte de un conjunto de seis filmaciones emitidas por Televisión Española en 1993, para la conmemoración del «Quinto Centenario» del descubrimiento de América. Originalmente, el guión y la dirección pertenecieron a Víctor Erice pero, al final, rehusó continuar con el mismo, pasando a manos de Carlos Saura, quien estaba interesado en superar su producción cinematográfica tradicional, condicionada por el régimen franquista, y extenderse hacia nuevos ámbitos. Borges y «El Sur» dispusieron la situación idónea para emprender sus propósitos, pues al margen del proyecto, el cineasta ya admiraba al literato argentino y

---

<sup>3</sup> Ficha técnica: Anexo I.

<sup>4</sup> Nacido en Huesca en 1932, desarrolló la disciplina fílmica a partir de su ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), elección que tomó motivado por su gran pasión hacia la fotografía [Sánchez, 1988].

sus ficciones [Sánchez, 1991]; de hecho, sentía pasión por Hispanoamérica, un claro reflejo de este sentimiento es su largometraje *Antonieta* (1982), en el que se trata la metaficción a través del proceso de documentación de una escritora.

Nos encontramos ante una adaptación libre, de una hora de duración, que parte del afamado relato borgiano de carácter biográfico «El Sur», redactado en 1953 e incorporado en 1956 al libro *Ficciones*, exactamente, a la sección titulada *Artificios*. El propio autor ensalzó la calidad y originalidad de su escrito: «De “El Sur”, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo» [Borges, 1974: 483].

Dada la naturaleza concisa del cuento, la transformación al lenguaje cinético-visual exigió el empleo de la técnica aditiva en diversos campos que, como resultado, alteró el mensaje o idea término, pasando al filme como el descubrimiento identitario del protagonista, atormentado por la presencia de su padre muerto y destinado a asumir su personalidad, sin posibilidad de evitarlo<sup>5</sup>.

Saura presenta a un Juan Dahlmann que sufre por el reciente fallecimiento de su progenitor, atormentado por un sueño en el que se ve inmerso en un duelo. Este hecho trastoca su visión de la realidad y altera su labor en la biblioteca en la que trabaja. Gracias a la confesión de su hermana sobre un suceso que vivió el padre, el protagonista comprenderá la magnitud del aterrador porvenir que le acecha, detonado por un fatídico accidente. Dicho accidente es el punto clave en torno al que se desarrolla la trama del texto borgiano. Una estancia médica infernal inicia a Dahlmann en un viaje mítico por el «antiguo» Sur, en el que las dimensiones del tiempo y el espacio se entrecruzan desencadenando un enfrentamiento gauchesco decisivo.

Para manifestar un esbozo estructural se utilizará como guía el método propuesto por Roland Barthes [Sulbarán, 2000], distinguidor de diversos grados de abstracción según ciertas funciones apreciadas en el avance de la acción. Así pues, en el texto escrito podríamos realizar una separación general entre funciones «cardinales» (necesarias para la comprensión y correcto suceder cronológico de la trama): presentación del personaje, trágico accidente, estancia en el sanatorio, viaje hacia el Sur, recorrido al almacén,

---

<sup>5</sup> Ciertos motivos y cuestiones formuladas en el filme pertenecen al bagaje temático que ya manejaba en producciones previas, como *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos...* (1976), *Elisa, vida mía* (1977), *Mamá cumple 100 años* (1979) y *Dulces horas* (1982).

provocación de los muchachos, ayuda del viejo gaucho y consecuente salida al exterior para el enfrentamiento; y funciones «catálisis» (con concordancia temporal, que unen y completan el espacio discursivo comprendido entre las anteriores): cara de horror de la mujer al verle la herida, visitas de los amigos y parientes, operación y proceso de recuperación, descripción de la ciudad, café de la calle Brasil, ubicación en el vagón del tren, lectura de las *Mil y una noches*, comida, examen del paisaje, comida en el almacén.

A continuación, se realizará el mismo tipo de estructuración, tomando como base el relato fílmico, entre funciones «cardinales»: presentación del protagonista, sueño del enfrentamiento con cuchillo, despertar en la habitación, desayuno, su trabajo en la biblioteca, confesión de la hermana, accidente, hospital, operación, viaje/sueño por la llanura, parada en el almacén, provocación, ayuda del hombre mayor y enfrentamiento; y «catálisis»: conversación con la madre en la noche, compañeros de la biblioteca, incidente con las ratas, diálogo con el director sobre los libros deteriorados, escritura, parque, iglesia, lectura, aparición del libro de las *Mil y una noches*, curaciones y lecturas de la madre, empeoramiento, prueba médica y corte de pelo, comida en el almacén.

Podemos observar cómo en el traslado de lo escrito a lo visual se han alterado ciertas secciones del orden de los acontecimientos y, sobre todo, el conjunto estructural se ha extendido en el segundo, como consecuencia de las partes añadidas. Además, podríamos segmentar en dos polos opuestos ambas versiones: acciones pertenecientes al mundo real y acciones oníricas; en la película la distinción queda clara por la inducción al sueño en la operación, aunque podríamos pensar que lo que se muestra ocurre tras una gran elipsis temporal; en el cuento no se especifica si el viaje al Sur sucede de forma auténtica o en la mente del sujeto.

El narrador es heterodiegético y omnisciente en el relato, cuenta en tercera persona lo que le acontece al personaje principal y, en dos ocasiones, podríamos captar los pensamientos directos de Dahlmann, pero reproducidos por el narrador externo: «*Mañana me despertaré en la estancia, pensaba (...)* » [Borges, 2001: 210], «*No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó*» [Borges, 2001: 215].

En el largometraje de Saura la figura del narrador se percibe, al menos, en cuatro aspectos; conoce todo lo relativo al personaje principal (omnisciente), pero no participa en la acción (heterodiegético). La intervención más clara se produce en la voz en *off*. Al

inicio interviene retransmitiendo el primer párrafo del relato borgiano, trazando así el contexto que precede a la historia: «El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica (...) En los primeros días de la primavera de 1990, algo le aconteció» [Borges, 2001: 205-206]. Además, se ayuda de una serie de fotografías que representan una época, en las que se aportan datos específicos, como la indicación «papá» junto a uno de los individuos de las ilustraciones; también se observa cómo el contenido de lo que cuenta coincide con lo representado en pantalla en varias ocasiones, particularmente, en la figura de Johannes Dahlmann, pospuesta por la de Juan Dahlmann, en la muerte de Francisco Flores y en la descripción de la casa rosada. Esta voz superpuesta continua su discurso mientras aparece Dahlmann tomando un café reflexivamente y vuelve a tener presencia en una escena posterior representando la lectura del protagonista, que sujeta un ejemplar de la obra que recoge el relato «El Sur» en sus manos, mientras viaja en metro:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo (...) hubiera sido una liberación para él (...) Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado [Borges, 2001: 216]

Los sonidos y la música también comprenden una función narrativa, ya que sirven para caracterizar situaciones y, de esta manera, otorgar cierta información al espectador. La *Milonga Uruguaya* suena en las escenas en las que Borges es leído o narrado en voz alta; por otro lado, *La amanecida* se introduce en la dimensión del sueño, durante el ataque del hombre del cuchillo [Mesa, 1996]. Las imágenes visuales propias del cine permiten el conocimiento de excelsos datos, principalmente psicológicos y descriptivos, supliendo la función del narrador literario, por ejemplo, son muy eficaces a la hora de plasmar los sentimientos de Dahlmann en la escena tras el sueño, cuando despierta sobresaltado, o en la profunda tristeza que lo invade en la iglesia.

En cuanto al personaje principal, Juan Dahlmann, en la ficción escrita es nieto de Johannes Dahlman y Francisco Flores, mientras que en la película encarna al bisnieto. La personalidad del sujeto en ambas versiones es similar: tímido, pausado y melancólico, excepto, quizás, un rasgo de carácter divergente y relevante para el transcurso de los hechos, la impaciencia del protagonista de Borges al no esperar al ascensor (causa de su infortunio) y lo comedido del de Saura, que utiliza las escaleras porque dicho aparato no funciona (el percance se produce por pura casualidad).

Profesionalmente, los dos ejercen en una biblioteca, hecho apropiado tratándose de ávidos lectores. La diferencia radica en la mayor cantidad de información que recibimos del individuo creado por Saura. Sabemos que vive con su madre y una criada, en el cuento se intuye que reside con una mujer, pero no se entra en detalles; sufre hondamente por la muerte de su padre, parece no tener una buena relación con su exmujer, siente una extraña pasión por los cuchillos y cuchilleros, y conocemos su aspecto físico: viste de forma austera, utiliza gafas, por los rasgos inferimos que su edad ronda los cuarenta años, etc. Asimismo, siguiendo la intención de ensalzamiento de la personalidad del literato, su figura es introducida y evocada a lo largo de todo el filme, bien por fragmentos leídos de sus obras (cuento «El Sur», poema «El Sur» en sus Obras completas), bien por escritos que confecciona Dahlmann en directa sintonía con los borgianos (en una de las escenas en su puesto de trabajo apunta unas palabras que se asemejan al comienzo del poema «Things that might have been», contenido en *Historia de la noche*; en otra parte del desarrollo del filme, redacta sobre el papel y enuncia el «Epílogo» de *El Hacedor*). Otra vía de rememoración de la silueta del autor es la afinidad entre su biografía y la del sujeto de ficción, sumando similitudes a las ya mencionadas, uno y otro pierden a su progenitor en una fecha cercana al fatal accidente que sufren y son atendidos por sus respectivas madres durante su convalecencia [Woodall, 1998]. Llegamos a la conclusión de que el personaje ha expandido en su interior el mundo de Borges y si, como hemos comprobado, ya conocía el texto narrativo «El Sur», se deduce que la secuencia onírica final la plasma directamente del mismo. Aunque el director del largometraje confesó en cuanto a este hecho: «Yo aproveché ese contenido autobiográfico para, a través de un personaje actual, que representa al propio Borges como yo lo veo, desarrollar la historia» [Sánchez, 1991: 153]. Por lo tanto, no es posible obviar la metaficción en la obra de Saura, manifiesta en la confluencia entre la realidad y el componente ficcional, a través de diversas técnicas y elementos concurrentes en el filme.

Un procedimiento efectivo para desorientar al espectador es la representación de varios personajes mediante la actuación de un mismo actor: Dahlmann padre e hijo, interpretado por Óscar Martínez; el cuchillero de la pesadilla del protagonista, Carlos Manchón (el empleado de la biblioteca) y el individuo del duelo final, representados por Gerardo Romano; el médico de Dahlmann y el tabernero, expuestos bajo la actuación de Luis Tasca (Mesa, 1996). También es palpable y necesaria la adición de sujetos, como



los compañeros de trabajo de la biblioteca y el director, Manchón, Casiano, el cura de la iglesia protestante y Fischbein, el dueño de la librería; aunque, al mismo tiempo, presenciamos la elisión del inspector del tren y del jefe de la estación. Otros se concretan y adelantan su introducción, por ejemplo, la madre y la criada, cuya existencia podemos intuir en el texto de Borges tras el accidente, en el formato fílmico las conocemos desde los inicios, o la hermana y el cuñado, que en el cuento podríamos incluirlos dentro del personaje colectivo de los visitantes durante la recuperación, en el filme ya han aparecido en momentos previos al incidente y sus dos figuras acompañan a Dahlmann durante el proceso hospitalario. Los diversos tipos que tratan al protagonista del relato se ven reducidos en la imagen del doctor y, parcialmente, en la de los cirujanos: el «médico habitual», el «médico nuevo», el «hombre enmascarado», el «cirujano» [Borges, 2001: 207-208].

Carlos Saura alabó la capacidad creadora de Borges, concretamente una de sus vertientes: «Es un escritor que cuando lo lees, te estimula la imaginación y juega con algo que a mí me gusta mucho, como es la manipulación de los tiempos» [Sánchez, 1991: 153]. Dicha preferencia se hizo patente en la construcción de *El Sur*.

Sobre la distancia entre el tiempo del autor y el de la historia, podemos decir que el escrito ficcional transcurre en 1939, fecha que establece un vínculo con la realidad, pues en ese año Borges tuvo el accidente que desencadenará los hechos narrados en el cuento. La historia de la película ocurre en 1990, por lo que podríamos fijar una relación con el momento de rodaje, tiempo interno y externo coincidirían. Este dato nos lleva a apreciar el cambio de la ubicación temporal, que implica transformaciones como la relación familiar del personaje principal con Johannes Dahlman, encarnando la posición de bisnieto, mientras que en la primera narración se trata del nieto, o la modernización de ciertos objetos, como la «radiografía», convertida en escáner, y el «coche de plaza», convertido en ambulancia [Borges, 2001: 207]. Para ser más exactos, el periodo temporal en el que se da el relato son «los últimos días de febrero» [Borges, 2001: 206] y en el filme son «los primeros días de la primavera». Como se informa en la ficción escrita: «A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos» [Borges, 2001: 208]; y, efectivamente, podemos interpretar esta transformación temporal de ambas maneras: como una simetría, debido a la inversión proporcional de «últimos días» a «primeros» y de «febrero» (en Buenos Aires cercano al otoño, que comienza a últimos

de marzo) a «primavera» (a últimos de septiembre), o como anacronismo, basándonos simplemente en el error de la ubicación temporal.

Según el orden cronológico, sería posible que la adaptación de Saura instaure un «tiempo cíclico», en el que el desenlace se equipararía al inicio, pues ambos muestran una confrontación cuchillo en mano entre los mismos individuos (Dahlmann padre/hijo y el mozo de la cara achinada, que ya había aparecido en sus sueños). Realmente, la mayor concordancia en la sucesión de los hechos en ambos productos ficticios se alcanza en el transcurso posterior al accidente, pues en la versión cinematográfica la primera parte supone un añadido independiente de la historia original (excepto el prólogo de rememoración), de unos treinta y cinco minutos de duración y de un día entero en el tiempo interno. En el libro la tragedia que sufre Dahlmann sucede inmediatamente después de la introducción, por la tarde, en una franja temporal similar a la de la película: «Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las *Mil y una noches*, de Weil» [Borges, 2001: 206]; luego se indica: « (...) a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz» [Borges, 2001: 206], en el filme su agonía comienza a la mañana siguiente, mientras su madre le lee, y se agudiza en la madrugada de un día indefinido, cuando lo trasladan al hospital, hecho que ocurre en el texto original «una tarde» de «ocho días» después [Borges, 2001: 207]; la operación, que tiene lugar consecutivamente a su ingreso en el sanatorio, sucede en otro momento no indicado en la película, ya que primero pasa por unas pruebas y le rapan la cabeza en una estancia iluminada por la luz del día; en la versión fílmica el viaje mítico se produce a partir de un fundido de luces blancas, que marca el inicio de la intervención quirúrgica, mientras que en el relato de Borges se señala un periodo temporal dilatado, pues se hablaba del «día prometido» y de la «frescura del otoño» [Borges, 2001: 208]; en el cuento el protagonista llega a la ciudad a las «siete de la mañana» [Borges, 2001: 208] y en la estación advierte que quedan «treinta minutos» para la salida del tren [Borges, 2001: 209], por lo que espera en un café hasta realizar el recorrido al Sur, que se prolonga todo el día hasta el atardecer, cuando ya baja en la parada indicada por el inspector y se dirige al almacén una vez que «ya se había hundido el sol» [Borges, 2001: 212], información que hace entender que el enfrentamiento tiene lugar por la noche; paralelamente, en la adaptación cinematográfica, un Dahlmann en la estación observa el reloj al mismo tiempo que se anuncia por megafonía la partida del tren a las diez y media de la mañana, seguidamente

se sitúa en su vagón y el transporte emprende el recorrido, que abarca casi el día completo, hasta el atardecer, momento en el que el protagonista baja a la parada y entra en el almacén, donde encuentra al hombre con el que mantendrá la pelea en un exterior con un cielo de nubes rojizas y amarillentas, que señalan el anochecer.

En esta comparación de la sucesión de los hechos es posible percatarse de diversas elipsis cronológicas en ambos relatos, más prolongadas y marcadas con indicadores temporales en el formato textual, y mostradas, en su mayoría, a través de las imágenes en la versión filmográfica; todas permiten la compresión y ubicación temporal del espectador excepto la que sobreviene a la operación, que no deja claro si el Dahlmann que aparece es el personaje principal después de un considerable periodo de tiempo (pues su pelo ya ha crecido) o si, por el contrario, se trata de la visión de su padre en un sueño.

La duración del largometraje de Saura es superior a la del relato por la añadidura de acontecimientos al principio: Dahlmann despierta alterado en medio de la noche y mantiene un diálogo con su madre, a la mañana siguiente desayunan y él se dirige a la biblioteca, en la que se introduce a sus compañeros de trabajo, se plantea el problema con las ratas y la búsqueda de ayuda en el director, el protagonista come con su hermana y su cuñado y marcha a distintos lugares de la ciudad (parque, iglesia, biblioteca y librería). Además, encontramos tres *flashbacks* que remiten a la pesadilla del duelo con cuchillos, actuando como indicios del suceso final: al fijar la vista en un abrecartas, tras conocer la revelación de su hermana y al ver la navaja con la que lo afeitan en el hospital.

En la obra del escritor argentino se hacen referencias a tiempos previos al de la acción: a 1871 (en la introducción de Johannes Dahlmann), a la guerra en la que murió Francisco Flores, al recuerdo de la casa del Sur y a su época de niñez, que rememora por el caldo servido en el tren. En la producción de Saura se evocan tiempos anteriores en las fotografías del comienzo y también se insertan dos fechas que coinciden con la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y de «El Sur» (1953).

Asimismo, hay que destacar la duplicación y difuminación de tiempos que se sugiere en el cuento: el tiempo real y el mítico; indeterminación que se consigue a partir de la elipsis del quirófano en la película.

Teniendo en cuenta el espacio, ambas versiones se desarrollan entre Buenos Aires y el Sur, es decir, entre la ciudad y el campo; el segundo adquiere principalmente un matiz simbólico, alejándose de un lugar real hacia uno ilusorio, donde Dahlmann cumplirá su deseo de una muerte digna y verá materializarse el duelo con el que sueña, en la variante fílmica. La mención y descripción de ciertos puntos de Buenos Aires es bastante más rigurosa en el texto escrito: sus «calles», «plazas», «esquinas», «carteleras», edificios, «Constitución», la avenida «Rivadavia», el «café de la calle Brasil», «la casa de Yrigoyen» [Borges, 2001: 208-209]. En cambio, en la película se plasma la ciudad de forma visual y, así, podemos conocer con mayor exactitud: el metro, la calle de la biblioteca, el parque, la fachada de la iglesia y de la librería, la avenida por la que circula la ambulancia y la plaza de Mayo, la estación de tren y algunas calles indeterminadas. En «El Sur» de Borges no se detallan los interiores y estos son escasos: las escaleras del accidente, la casa en la que convalece, el sanatorio, el café de la calle Brasil, la estación de tren y el vagón. Por otro lado, Saura permite al receptor obtener una información más precisa de las estancias, que son numerosas por la ampliación del argumento: una cafetería, la vivienda de Dahlmann, diversas partes de la biblioteca, el comedor de la casa de la hermana, el interior de la iglesia y de la librería, el portal donde tiene lugar la tragedia y el hospital (algunos espacios se multiplican en la aparición de sus respectivas salas).

Los exteriores referentes al Sur son menores y conectan con sentimientos íntimos del protagonista, entre ellos, se incluyen la «casa rosada» de los Flores [Borges, 2001: 206], que en la adaptación se puede observar desde una de sus puertas, perspectiva que posibilita la vista de otras puertas más en profundidad de campo; la descripción de las llanuras y de los elementos que en ellas se hayan, mostrados mediante imágenes en la variante audiovisual: « (...) vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol (...) » [Borges, 2001: 210]; y el almacén, del que se dice en el cuento que: « (...) había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento» [Borges, 2001: 212], descripción que establece una conexión con la casa del Sur, pero cuya exposición en el filme no puede asegurar su color rojizo, debido a la penumbra que envuelve la escena; la llanura en la que se enfrenta con el cuchillero varía del cuento, en la que sucumbe a la oscuridad, al largometraje, donde predomina la fuerza de los tonos que los rayos del sol producen en el atardecer, creando una sensación de irrealidad. Los interiores se reducen

a los compartimentos del tren y el almacén, iluminado por una «lámpara de kerosén» en el relato, omitida en la película, en la que la sala se muestra en un contraste de luces y sombras que restan nitidez a la escena.

También hay que resaltar el cambio de espacio del gato del café de la calle Brasil, representado en el del sótano de la biblioteca, la ubicación específica del tomo de las *Mil y una noches*, en la librería de Fischbein, y el *Martín Fierro* y el ejemplar de *Pablo y Virginia*, simplemente nombrados de forma evocativa en el texto, en la película se pueden intuir entre los bloques de libros que rodean a Dahlmann en el escritorio de su casa, en su despacho o en la librería.

## **6.2. La estrategia de la araña, de Bernardo Bertolucci**

Bernardo Bertolucci<sup>6</sup> presentó *La estrategia de la araña*<sup>7</sup> (*Strategia del Ragno*, 1970)<sup>8</sup>, que coincide con su etapa de madurez filmográfica, como una adaptación libre del relato «Tema del traidor y del héroe» de Jorge Luis Borges, escrito en 1944 y comprendido en la recopilación cuentística de *Ficciones* (1956), dentro de la sección *Artificios*. La breve historia cautivó al cineasta, generando un gran interés sobre su proyección cinematográfica: «Porque me pareció que era como un esquema de una máquina perfecta y fascinante, incluso en su perfección de intriga, de mecanismo puro» [Rodríguez, 1972: 16].

Aunque recrea un contexto fascista, el género del filme no es histórico, más bien, se trata de un viaje interior al pasado, que da pie a examinar las consecuencias de cierta ideología política [Alberich, 2017]. Tampoco continúa con la corriente neorrealista italiana, instaurada en 1945, ya que su propósito central no es la representación auténtica de los estragos de la guerra en la sociedad. Sin embargo, es palpable la

---

<sup>6</sup> Nacido el 16 de marzo de 1940 en la región del Valle del Po, concretamente en Parma. Su padre lo instruyó en literatura y demás artes, hecho fundamental por el que, más tarde, cuando la familia se trasladó a Roma, Bertolucci inició sus contactos con el mundo del cine, siendo *Accattone* (1961) su primera colaboración profesional y *La commare secca* (1962) su primer proyecto como director cinematográfico [Alberich, 2017].

<sup>7</sup> Ficha técnica: Anexo II.

<sup>8</sup> En 1960, Rivette ya había intentado producir, sin éxito, una película a partir del «Tema del traidor y del héroe» [Cozarinsky, 2002].

influencia de otros directores de cine y sus creaciones, como *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, y *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais [Alberich, 2017: 103].

Es relevante para la comprensión del filme perfilar la peculiar relación o visión de Bertolucci respecto a su padre, pues tenía en alta estima su trabajo poético, aspirando a alcanzar él mismo ese tipo de éxito:

Primero empecé a hacer películas por el deseo, la necesidad, de hacer alguna cosa diferente de lo que hizo mi padre. Él fue un poeta y yo quise competir con él, pero no haciendo la misma cosa. Acostumbraba a escribir poesía, pero me daba cuenta de que yo perdería la batalla, así que tuve que encontrar un terreno distinto para competir [Rodríguez, 1972: 9]

La traslación del escrito borgiano a la gran pantalla conllevó una serie de cambios significativos, estableciéndose el primero en el mismo título: «Tema del traidor y del héroe», que refleja la predilección del autor argentino por la figura del oxímoron, se convierte en *La estrategia de la araña*, metáfora acertada para representar la compleja e ingeniosa red que se crea en la película, cuya araña consigue atrapar a todo un pueblo en una confabulación ligada a la muerte [Alcalá, 1972].

En la obra de Borges, de corte realista, se introduce un planteamiento-esquema en el que personajes, época y lugar son susceptibles de variación. Así, el autor decide proponer una trama en la que el nieto de un líder revolucionario, asesinado en extrañas circunstancias, indaga en los hechos periféricos a su muerte, hallando analogías con cierto personaje histórico, en un principio, y, finalmente, con figuras literarias. La segunda parte pasa directamente a resolver el misterio, aportando los datos necesarios para comprender lo sucedido. El realizador italiano, tras la transformación e inclusión de ciertos elementos, se decanta por el género policial, desarrollando la investigación de los acontecimientos omitida en el libro: «Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma» [Borges, 2001: 149].

La versión fílmica se rodó en Sabbioneta, en el valle del Po, situada entre Mantua y Parma, escenario de la infancia del cineasta [Cozarinsky, 2002]. Además, en cierta entrevista, Bertolucci desveló que existían otros dos desenlaces alternativos: uno de intensa complejidad psicológica y otro de elevado carácter sexual [Rodríguez, 1972].

En cuanto a la estructura del relato, se repetirá la división ejecutada en *El Sur* de Saura, basada en las funciones instauradas por Barthes. Entre las funciones «cardinales» encontraríamos: la exposición de un esquema narrativo, la intención de Ryan de escribir una biografía de su bisabuelo, la recopilación de datos relacionados con su muerte, la resolución del misterio y la publicación del libro. Según los parámetros tradicionales de planteamiento – nudo – desenlace, Borges es fiel al primero y al último, eludiendo la fase central. En las funciones «catálisis» distinguimos: carta que le llega a Kilpatrick, incendio de la torre Kilgarvan, palabras del mendigo, muerte del bisabuelo, descubrimiento del traidor, creación de la dramatización de su muerte, el consecuente asesinato y la decisión de Ryan de no revelar los hechos auténticos. La inicial muestra de indicios y la consiguiente revelación provocan una inversión cronológica de los hechos «catálisis».

En el filme, las funciones «cardinales» serían: llegada de Athos a Tara, visita a Draifa, visita fallida a Becaccia, conversación con Gaibazzi, luego con Rasori y después con Costa, diálogo en el teatro con Becaccia, huida de los tres amigos de su padre, información que consigue en la plaza mientras emiten la ópera por los altavoces, revelación de los verdaderos sucesos, discurso ante la población y la espera eterna en el tren; las «catálisis» podrían estar formadas por: obtención del alojamiento, provocaciones y ataques durante su estancia, paseo con Draifa, reunión de los tres amigos y Becaccia en el jardín de la mujer, ataque de Athos a la lápida de su padre y disolución de la relación con Draifa.

La estructura de ambos formatos es semejante, excepto por la mayor amplitud de la película al desplegar detalladamente la investigación de Athos. Igualmente, la circularidad del relato está presente en las dos obras, ya que terminan como empezaron: con el encubrimiento del asesinato planificado que se produjo.

El narrador principal en el cuento es externo, podría identificarse con el propio autor (Borges), e introduce al segundo narrador (Ryan); sin embargo, en la mayor parte del texto se pronuncia el primero, relegando al segundo a la figura del mero personaje (aún seríamos capaces de vislumbrar un tercer narrador surgido por «engendramiento»<sup>9</sup>: Nolan, engendrado por el narrador y engendrador de una historia). El narrador que

---

<sup>9</sup> Según las funciones intersemióticas propuestas por Benveniste: «relación de interpretancia», «de homología» y «de engendramiento» [Brintrup, 1978: 99].

encabeza la historia no es omnisciente, pues emerge desde el «yo», en primera persona, y admite: «Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún» [Borges, 2001: 146]; no obstante, parece conocer pensamientos internos de Ryan: «Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan...» [Borges, 2001: 151-152]. La eliminación de dicho narrador se hace patente en el relato fílmico, que focaliza la acción narrativa de forma interna, especificándola. Conocemos los hechos por la exposición de los personajes, sobre todo, cuando introducen *flashbacks* sobre la vida de Athos-padre; destaca uno de ellos, en el que Draifa rememora un momento con el traidor/héroe y realiza un monólogo mirando fijamente a cámara, comunicándose de forma directa con el espectador, sin que Athos sea consciente de la intervención de la mujer. La voz en *off* tiene presencia al final del largometraje, cuando Athos realiza un discurso frente al pueblo mientras su voz exterior reflexiona sobre la figura de su padre, al mismo tiempo que se superponen las diversas analepsis que se han ido introduciendo a lo largo del filme. Por otro lado, como ya se apreció en la adaptación de Saura, las imágenes cinematográficas facilitan la comprensión del discurso y la exteriorización de la psicología de los personajes. Al mismo tiempo, la música de Schönberg y la de Verdi, cuya ópera *Rigoletto* se representó en el teatro el día del asesinato de Athos, acompaña a los momentos relevantes de la trama, dotándolos de mayor significación.

Los personajes esenciales del producto ficcional borgiano son Ryan, Nolan, Fergus Kilpatrick y la figura colectiva del pueblo de Irlanda. En el filme, es posible advertir transformaciones, como la del protagonista, que en este caso recibe el nombre de Athos (Ryan en el texto escrito) y pasa a ser hijo, no bisnieto, de Athos Magnani (Kilpatrick en la obra original). El nombre elegido para ambos sujetos, inspirado en uno de los mosqueteros que actuó con deslealtad, representa a la perfección la traición cometida por el padre [Teichmann, 2008]. Mientras que en el cuento no se esclarecen las razones del soplo de Kilpatrick, en Bertolucci se instaura la idea de la verdadera naturaleza cobarde (especialmente inferida de las expresiones de culpa y temor que manifiesta en las escenas con el león, símbolo de la valentía) y presuntuosa del «héroe» (puede que la traición fuera un pretexto para ensalzar y enmarcar su propia figura). Además, la representación de padre e hijo se encuentra en manos de un mismo actor (Giulio Brogi), estrategia que, como en *El Sur* de Saura, favorece la indeterminación temporal e



implanta una lucha entre ambos, de la cual sale vencedor el progenitor: «Un Athos, traidor y héroe, es todos los Athos» [López, 1972: 90]. Otro cambio se da en el Nolan del libro, que se traslada a la adaptación fílmica fragmentado en tres entidades, los amigos antifascistas de Athos-padre: Gaibazzi, Rasori y Costa; además, su papel como artífice de la muerte escenificada pasa a manos del propio traidor/héroe.

Se adjunta una nueva personalidad, Draifa (interpretada por Alida Valli), la antigua amante del Athos-progenitor, que se pone en contacto con el hijo, de sorprendente parecido físico, para traer de regreso a su amor perdido, bajo el pretexto de la investigación del asesinato de Magnani. Se trata de una figura importante, ya que es la causa de la consecución de los hechos del largometraje y la piedra angular para la conexión entre el joven y el fallecido Athos. También se introduce a Becaccia (enemigo del héroe/traidor), al hombre mayor y al niño del alojamiento de Magnani, a la niña de la casa de Draifa y a la mujer del mártir, que simplemente se menciona y no tiene presencia física.

El pueblo, proyectado en ambas versiones ficticias, se precisa en el formato audiovisual, que posibilita al espectador la visión de seres con presencia física, a veces, individualizados, como las dos ancianas que informan a Athos sobre la carta y el mensaje de la gitana que recibió su padre previamente a la tragedia; ya no solo son actores y partícipes del incidente dramático, como en el libro, sino que tienen la necesidad de prolongar la vida del héroe (ya sea el padre o el hijo) para su propia subsistencia. Gran parte de los intérpretes que aparecen en esta adaptación no son profesionales, sino paisanos del lugar donde Bertolucci pasó su infancia.

Por último, tendríamos al ser simbólico de la «araña» que entreteje para embaucar, encarnado por varios individuos: Athos Magnani, que crea un espacio y una acción teatral en la que retiene a todo un pueblo; los amigos de Athos, que se ponen de acuerdo para engañar a Athos-hijo y, por otro lado, con la confesión de la verdad lo obligan a ser partícipe de la historia manipulada; y, Draifa, quien desea recuperar al padre a través del hijo [Teichmann, 2008].

La ubicación temporal de «Tema del traidor y del héroe» se establece en 1824, momento en el que en Irlanda se conforman grupos de rebelión contra los ingleses, temática susceptible de conectar con el contexto presente del autor en 1944, cuando el gobierno estaba al mando de Perón, quien tenía detractores; de hecho, el narrador indica

la fecha: «hoy, 3 de enero de 1944 (...)» [Borges, 2001: 146]. Bertolucci recrea la Italia fascista de 1936, periodo que no entra en conexión inmediata con el director, ya que no vivió esa época, pues nació en 1941.

En el cuento parece que Ryan comienza su tarea de investigación en 1924, pues: «Se aproxima la fecha del primer centenario de su muerte» [Borges, 2001: 147]; muerte que tiene lugar de noche en el teatro; en la «víspera» se quemó la torre de Kilgarvan [Borges, 2001: 148]; «el día de su muerte» un mendigo habló con Kilpatrick [Borges, 2001: 149]; en 1814, Nolan finalizó la labor de traducción de las obras de Shakespeare al gaélico [Borges 2001: 149]; «pocos días antes del fin» el traidor/héroe firmó un documento de sentencia de muerte [Borges, 2001: 149]; se señala cómo la repercusión de su muerte duró «muchos días y muchas noches» [Borges, 2001: 150]; tras estos datos sobre el desarrollo de los hechos se pasa a informar que los conspiradores se reunieron el «2 de agosto de 1824» [Borges, 2001: 150]; pasaron «varios días», en los que se engloban los sucesos previos, hasta la culminación del plan, el «6 de agosto de 1824» [Borges, 2001: 150]. En total, desde el anuncio del traidor hasta su ejecución se desarrollan cinco días.

La duración y situación temporal de esta parte no es tan precisa en el filme, debido a su exposición analéptica, aunque se ofrece la fecha del fallecimiento de Athos-padre, el 15 de junio de 1936, día que se muestra marcado en un fotograma de un calendario, en el que también se observa la hora: las once menos diez de la noche. En cambio, sí se profundiza en la búsqueda de la verdad por parte de Athos, que en el relato se ve omitida. Athos-hijo lleva acabo su rastreo de la realidad sobre lo que ocurrió durante unos cuatro días, que permiten constituir una continuidad, por los horarios de las comidas y las imágenes exteriores de la luz solar o la ausencia de ella. Además, la alusión a una existencia intemporal o estancada en el pasado se sugiere, fundamentalmente, en dos hechos: la visualización física invariable de los personajes en la rememoración de sucesos antiguos y su apariencia actual, y en la escena final, en la que Athos espera coger un tren que, por diversos indicios, parece no llegar nunca (voz del megáfono que anuncia el retraso del transporte en dos ocasiones, la comunicación de que, muchas veces, los periódicos no se envían a Tara y la escena prolongada mediante un *travelling* hacia la derecha, en la que una gran cantidad de hierbajos en las vías niega el paso reciente de trenes) [Alberich, 1970: 142]. Corroborando esta inferencia, Draifa comenta: «El tiempo se detuvo la noche en que lo mataron».

La película comienza con la focalización de frondosos árboles en la estación de tren y termina de manera similar, con las hierbas que cada vez son más altas, lo cual invita a contemplar una historia cíclica, tal como se evoca en el texto de Borges con la cita de W. B. Yeats y con la mención de Hegel, Spengler y Vico, entre otros. Otra circunstancia que apoya la afirmación previa, es la figura del marinero, que únicamente se exhibe en el inicio y en un momento cercano al desenlace.

Remitiéndonos a la duración, «Tema del traidor y del héroe» ocupa algo más de seis páginas (en la edición de *Ficciones* con la que se está trabajando) mientras que en la adaptación cinematográfica el tiempo se amplía, pues está compuesta por unos 90 minutos. La razón primordial es que el filme se coloca en la sección central que el relato suprime, aunque las elipsis no son excluidas en la creación de Bertolucci, técnica que persigue un propósito de difuminación temporal, por ejemplo, destacan los fundidos en la secuencia entre Athos y el curador de jamones o el paso directo entre las conversaciones con los tres amigos, sin transiciones [Rodríguez, 1972: 16].

Un recurso muy prolífico en *La estrategia de la araña* es el *flashback* [Alberich, 1970: 138], pudiendo localizarse hasta en ocho ocasiones y, mayormente, intercalado entre los relatos de los personajes: Athos imitando a un gallo, Athos bailando con una joven el himno fascista, los cuatro amigos conspirando contra el Duce, los mismos planeando el asalto en un viejo camión, Draifa enrollando una venda alrededor de Athos, la cabeza del león como plato principal, huida de Athos-padre entremezclada con la del hijo y monólogo final en el que se suceden las analepsis anteriores. Por el contrario, en el libro se usaría este recurso dos veces, en el recuerdo que introduce Ryan sobre Kilpatrick y en la explicación de los hechos circundantes a su muerte. Asimismo, se alude a un tiempo pretérito con las comparaciones del héroe con Julio César y *Macbeth*, de Shakespeare, en ambos formatos.

La transformación más notable en cuanto al espacio es el trasvase de la acción de Irlanda a Tara [Rodríguez, 1972: 17], un pueblo ficticio de Italia, cuyo nombre es un homenaje a la película *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Fleming, 1939). A su vez, la dimensión espacial actúa reteniendo a Athos: alguien lo encierra en un establo, Draifa en la habitación de su casa, un grupo de coetáneos y los amigos de su padre lo rodean, y finalmente, el pueblo lo encierra, impidiéndole viajar fuera.

En la versión escrita los núcleos espaciales se reducen y priman los interiores: teatro, palco, torre circular de Kilgarvan, cóncave y Dublín. Estas referencias solo buscan situar al lector, es decir, definir ciertos sitios clave para una comprensión lógica de los hechos.

El paisaje y los exteriores prevalecen en la obra de Bernardo Bertolucci [Rodríguez, 1972: donde los lugares interiores se caracterizan por ser austeros y sombríos. Las pinturas de los créditos iniciales (que, en principio, pueden no insinuarnos una relación con la trama, se ven reflejadas en la maleza del jardín de Draifa y en los campos que rodean al pueblo [Rodríguez, 1972: 10]. Estas ilustraciones también incluyen ciertos animales que, más tarde, verán su materialización en la historia: el gallo vinculado con el cacareo imitado por Athos-padre, el león que se escapa del circo, caballos como con el que Athos-hijo es aprisionado, etc. Igualmente, los edificios y su disposición en el pueblo son importantes: el centro parece situarse en la plaza que da al gran teatro, sus calles desembocan en el campo, hay una cafetería, un cine, una especie de hotel y una vía, un centro cultural, un sepulcro y una estatua dedicados al héroe Athos Magnani (los dos últimos se mencionan en el cuento borgiano, siendo el sepulcro atacado como en la película). La estación de tren, alejada relativamente del núcleo urbano, puede guardar un gran valor metafórico: compuesta por dos vías, una repleta de maleza, como la yuxtaposición del tiempo pasado y presente en Tara.

Cabe destacar la importancia capital del teatro, ya no solo enfocada en la construcción dirigida a las representaciones, sino en la propia Tara como un gran escenario que recoge a un pueblo/actor y una trama dramática secreta.

## **7. Conclusiones**

El vínculo entre Jorge Luis Borges y el cine adquiere una magnitud notable, justificando completamente el análisis de sus prestaciones e influjos. Encuentran, el uno en el otro, una prolífica fuente de recursos destinados a derivarse e incorporarse en cada formato específico: el literario y el cinematográfico. Este hecho establece una búsqueda inspirativa marcada por la libertad y originalidad, en el primer caso; y, debido a la autoridad que profesa el autor, supone un modo de «proteger» y justificar las producciones, en el segundo caso.

Borges demostró su compromiso con el cine mediante sus facetas como espectador, crítico y confector de guiones. En la revista *Sur*, el literato llevó a cabo una gran cantidad de reseñas cinematográficas, que Rodríguez Monegal cataloga como «crítica de los practicantes», refiriéndose a su búsqueda de los rasgos de un filme trasladables a la literatura, hecho que lleva a suponer que, quizás, sin su periodo profesional como crítico fílmico no hubiera desarrollado el deseo de crear ficciones narrativas o que, al menos, esta labor hubiera sido prorrogada. Sin embargo, no todo debe remitirse a su indagación estética, pues la decisión individual de asistir habitualmente a las salas cinematográficas, incluso cuando sucumbió a la ceguera, da cuenta de una inclinación manifiesta hacia este arte, en la que prima la satisfacción personal y lo lúdico.

Por otro lado, la iniciativa que tomó respecto a la práctica de guiones fílmicos también es significativa, pues se sitúa como la primera incursión directa del autor en el mundo cinético-visual. Su falta de saberes técnicos relativos a la estética cinematográfica y la zona de confort que para él instauraba la literatura, pueden ser las razones de su fracaso en esta área.

En su debido momento, el cine y las producciones derivadas de este pusieron su fijación en la silueta de Borges, como muestra Cozarinsky. La peculiar prosa del argentino y su propia vida, digna de la trama de uno de sus relatos, nunca han dejado de ocupar un lugar de prestigio en las filas del cinematógrafo; esta pervivencia deshecha su concepción como fenómeno pasajero. Asimismo, favorece la ampliación de su público literario, ya que el medio audiovisual embauca a gran cantidad de personas en nuestros tiempos.

La distinción de los procedimientos propios de la dimensión fílmica presentes en sus relatos breves confirma plenamente el influjo del cinematógrafo, exhibido en la economía, montaje y el *destino* de sus ficciones, entre otros; si bien, el traslado implica cierta transformación de estos recursos. Su faceta narrativa emergente en la crítica evoluciona unida a los componentes cinético-visuales desde sus orígenes, por lo que no se puede concebir de forma independiente y, probablemente, esta adición sea una de las claves de su éxito.

*El Sur* y *La estrategia de la araña* mantienen múltiples nexos, instaurándose el primero en su condición como adaptaciones libres, por lo que los directores extraen la esencia que les interesa del relato borgiano y la trasladan sin dejar de lado sus patrones e

intereses propios, ya expuestos en sus producciones previas. Esto les da libertad para centrarse en ciertas secciones y ordenar los sucesos a su gusto. Por ejemplo, como Saura buscaba crear una película que ensalzara la figura del literato, añadió la primera sección para representar datos biográficos y literarios del mismo, lo que nos lleva al concepto de metaficción. Bertolucci altera la estrategia de «Tema del traidor y del héroe» rescatando la parte omitida por el escritor y dando un giro al carácter de la historia, que se torna policiaco.

La función simbólica de las falsas o difusas apariencias destaca en ambos filmes, entroncando con el prolífico juego que Borges suele mantener con el lector en sus ficciones, manejándolo y obligándolo a releer para hallar la verdad.

Otra técnica destacable en los largometrajes es la duplicación de un único actor en dos personajes, algo complicado de formular en la narrativa, pero que el autor argentino ya trabajó en relatos como *El inmortal* (en el que llega a efectuar un desdoblamiento triple).

El tiempo y el espacio cíclico o eterno, que ocupa una posición radical en el texto base, se transfiere de forma sublime a la gran pantalla, exhibiendo un argumento que puede volver a repetirse, en Bertolucci, o que no queda completamente cerrado, en Saura. Sería factible vincular este tratamiento con la cinta cinematográfica en sí, capaz de ser reproducida constantemente.

Aunque el trabajo efectuado ha permitido la extracción de valiosos argumentos y modelos sobre la relación entre la estrategia ficcional de Borges y el cine, ciertas limitaciones estructurales han imposibilitado tratar aspectos dignos de análisis, como la búsqueda de las técnicas cinematográficas específicas vigentes en los cuentos cuyas adaptaciones se analizan o el estudio más detallado de la producción de los cineastas, con la finalidad de encontrar otras referencias o contactos con el literato hispanoamericano.

Como conclusión final, se puede declarar que las dudas sobre la convergencia entre el formato literario borgiano y el fílmico quedan resueltas, aunque suponen una dimensión todavía prolífica para la ejecución de nuevos estudios, enfoques o experimentos. Por ejemplo, el relato borgiano puede potenciar su esencia cinematográfica a través de formatos literarios como el libro ilustrado, el cómic o la novela gráfica, estableciendo

una mayor carga visual que narrativa y la creación de nuevas técnicas. Las adaptaciones cinematográficas también serían capaces de ofrecer al lector-espectador una singular experiencia al impulsar su influjo narrativo de distintas maneras. La posibilidad de un terreno de correspondencia adecuado entre estas u otras artes, da lugar a un lienzo de ensayos y pruebas innovadoras, tal como Borges, Saura y Bertolucci descubrieron y valoraron.

## 8. Referencias bibliográficas

Libros de consulta:

Adriaensen, B., Botterweg, M., Steenmeijer, M., y Wijnterp, K. (2015). *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Madrid. España. Vervuert.

Alazraki, J. (1974). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas y estilo*. Madrid. España. Editorial Gredos.

Alberich, E. (2017). *Bernardo Bertolucci*. Madrid. España. Ediciones Cátedra.

Barrenechea, A.M. (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (pp. 18-95). Buenos Aires. Argentina. Bibliotecas Universitarias.

Borges, J.L. (2001). *Ficciones*. Madrid. España. Alianza.

(1984). *Obras Completas*. Buenos Aires. Argentina. Emecé.

(1997). *Otras inquisiciones*. Madrid. España. Alianza.

(1997). *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos aires. Argentina. Emecé

(1998). *El Aleph*. Madrid. España. Alianza.

Brasó, E. (1973). *Carlos Saura*. Madrid. España. Taller de Ediciones Josefina Betancor.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona. España. Paidós.

- Cozarinsky, E. (2002). *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona. España. Emesé.
- De Felipe, F. y Gómez García, I. (2008). *Adaptación*. Barcelona, España. Blanquerna  
Tecnología i Serveis.
- Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza. España. Prensas Universitarias  
de Zaragoza.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2012). *Literatura y cine*. Madrid. España. UNED.
- Julían Pérez, A. (1986). *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: Hacia una crítica  
Bakhtiniana de la Literatura*. Madrid. España. Editorial Gredos.
- Molloy, S. (1979). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires. Argentina.  
Editorial Sudamericana.
- Pellicer, R. (1986). *Borges: El estilo de la eternidad*. Zaragoza. España. Libros Portico.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine, una aproximación comparativa*. Madrid.  
España. Ediciones Cátedra.
- Piñera Tarque, I. (2009). *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*, Madrid.  
España. Kassel: Reinchenberger.
- Sánchez Ferrer, J.L. (1991). *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*.  
Madrid. España. Anaya.
- Sánchez Vidal, A. (1988). *El cine de Carlos Saura*. Aragón. España. Caja de Ahorros de  
la Inmaculada de Aragón.
- Sorrentino, F. (2007). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires,  
Argentina. Editorial Losada.



Sullá, E. (2001). Literatura comparada: Las relaciones entre la literatura y el cine. En G. Pulido (Eds), *Literatura y arte* (pp. 127-146). Jaén. España. Universidad de Jaén.

Vázquez, M.E. (2001). *Borges, sus días y su tiempo*. Madrid. España. Suma de Letras.

Woodall, J. (2009). *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*. Madrid, España. Gedisa.

Reseñas:

Utrera, L. (2012). [Revisión del libro: *Borges va al cine* de Aguilar, G., y Jelicié, E.]. Caracol, (3), pp. 254-258.

Artículos de Revista:

Acevedo López, D.J. (2012). El espacio y tiempo mítico en el cuento “El sur” de Jorge Luis Borges. *Interpretextos*, (8), 71-86.

Alcalá, M. (1973). La estrategia de la Araña, Bernardo Bertolucci. *Cine para leer 1972: Historia crítica de un año de cine*, 1972, 101-105.

Borges, J.L. (1935). El Delator. *Sur*, (Agosto), 90-91.

(1936). Dos films. *Sur*, (Abril), 109-110.

(1936). Las últimas comedias de Shaw, *Sur*, (Septiembre) (23), 127-130.

(1936). El bosque petrificado, *Sur*, (Septiembre) (23), 132-147.

(1936). Wells, previsor, *Sur*, (Noviembre) (26), 125-126.

(1937). Dos films, *Sur*, (Abril), 100-101

(1937). De regreso, *Sur*, (Noviembre), 92-93.

(1939). Prisioneros de la tierra, *Sur*, (Septiembre) (60), 91-92.

(1941). Un film abrumador, *Sur*, (Agosto), 88-89.

(1941). El Dr. Jekyll y Edward Hyde, transformados, *Sur*, (Diciembre), 70-72.

(1943). Dos films, *Sur*, (Abril), 103-104.

(1945). Sobre el doblaje, *Sur*, (Junio), 88-90.

Brescia, P. (1995). El cine como precursor: Von Sternberg y Borges. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (8), 4-12.

(2010). Máquinas de ficción: Borges, la literatura y el cine. *CELEHIS-Revista de Centro de Letras Hispanoamericanas*, (21), 147-165.

Damaso Martínez, C. (2012). Borges: la narración literaria y el cine. *Orillas*, (1), 2-13.

Ferrari, M.B. (2001). Del texto narrativo al fílmico: un caso de transposición. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (13), 179-199.

Fernández Fernández, L.M. (1993). Literatura y cine. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (15), 125-128.

Ferreira-Pinto, C. (1991). La narrativa cinematográfica de Borges. *Revista Iberoamericana*, (57), 495-505.

Freire, H.J. (2003). Borges y el cine. *INTI, Revista de literatura hispánica*, (57/58), 153-160.

Keizman, B. (2011). Borges, el cine y las estrategias de representación. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (73), 253-269.

Mesa, D. (1996). Borges/Saura: El sur. *Variaciones Borges*, (2), 152-176.

Morales Lomas, F. (2009). Las infamias estéticas de Borges. *Estudios humanísticos. Filología*. (31), 185-217.

Oubiña, D. (2007). El espectador corto de vista: Borges y el cine. *Variaciones Borges*, (24), 133-152.

Roud, R. (1972). Padres e hijos. *Dirigido por...*, (3), 9-13.

Ruiz Pérez, P. (1986). Borges, hacedor de ficciones. Una guía del laberinto. *Cuenta y razón*, (25), 113-130.

Servelli, M.F. (2002). Mirando al sesgo: el cine en el texto borgeano. *Everba, revista de estudios de la cultura*. (Spring 2003), 80-92.

Sheridan, G. (1975/1976). La crítica cinematográfica de Borges. *Revista de la Universidad de México*, (4/5), 9-13.

Stratta, I. (2005). Borges cuentista: las reglas del arte. *Fragmentos*, (28/29), 29-39.

Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (31), 44-71.

Zavala, L. (2016). Las fórmulas narrativas en cine y literatura, una propuesta paradigmática. *Revista Comunicación y Medios*, (34), 70-81.

Zavaleta Balarezo, J. (2010). Borges y el cine: imaginaria visual y estrategia creativa. *Mester*, (39), 111-129.

(2016). Influencia y legado de Borges en el cine de Christopher Nolan. *Revista Laboratorio UDP*. (14), 1-20.

Varas, Patricia. (1988). Intertextualidad en el cuento "Tema del traidor y del héroe" de Jorge Luis Borges. *Texto Crítico*, (39), 90-97.

Artículo de Periódico:

López Sancho, L. (2 de junio de 1972). Bellísima obra maestra: "La estrategia de la araña", *ABC*, pp. 89-90.

Filmografía:

Bertolucci, G. (productor), y Bertolucci, B. (director). (1970) *Strategia del Ragno* [cinta cinematográfica]. Italia. RAI Radiotelevisione italiana / Red Film.

Vicente Gómez, A. (productor) y Saura, C. (director). (1991) *Los Cuentos de Borges: El Sur* [cinta cinematográfica]. Argentina. Iberoamericana Films/ Quinto Centenario.

#### Documentales:

Alberto Farina habla de Borges y su relación con el Cine en *El Oasis* (abril de 2008)

Disponible en: <https://unpaisdepelicula.com.ar/farina-habla-de-borges-y-el-cine/>

*Conversaciones en el laberinto: Borges y el cine* (capítulo completo) - Canal Encuentro

Disponible en: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8832/8959?>